
FONDO PIZZOFALCONE

DICTIONNAIRE

HISTORIQUE

D'ARCHITECTURE.



IMPRIMERIE
d'Adrien Le Clere et Cie,
Quai des Augustins, n° 35.

DICTIONNAIRE

HISTORIQUE

D'ARCHITECTURE

COMPRENANT DANS SON PLAN

LES NOTIONS HISTORIQUES, DESCRIPTIVES,
ARCHÆOLOGIQUES, BIOGRAPHIQUES, THÉORIQUES, DIDACTIQUES ET PRATIQUES
DE CET ART;



PAR M. QUATREMÈRE DE QUINCY,

DE L'INSTITUT ROYAL DE FRANCE (ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES),
ET SECRÉTAIRE PERPÉTUEL DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS.

TOME SECOND.

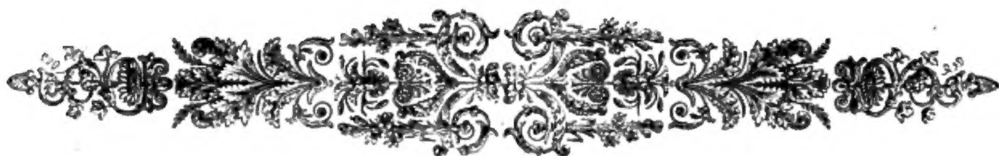




PARIS.
LIBRAIRIE D'ADRIEN LE CLERE ET Cie,
QUAI DES AUGUSTINS, N° 35.

1832.





DICTIONNAIRE D'ARCHITECTURE.



I

ICHNOGRAPHIE, s. f. Ce mot est composé de deux mots grecs *ἴχνος*, *vestige*, et *γραφὴ*, *peinture, dessin*.

Le mot *ichnos*, vestige, signifie non-seulement une trace en général, mais encore particulièrement cette trace que le pied imprime et laisse sur le sol ou sur un terrain mou; *signum* (disent les lexiques) *quod pes solo, vel aliter rei molli imprimit.*

Rien ne peut mieux rendre l'idée que les anciens avoient attachée et qu'attachent encore les modernes dans l'architecture au mot *ichnographie*, dont le mot *plan* est devenu synonyme. En effet, un *plan* n'est autre chose que la représentation rendue sensible, par des traits ou des couleurs, de l'ensemble qui comprend toutes les formes, tous les contours et toutes les configurations qu'un édifice imprimeroit sur le sol s'il pouvoit en être détaché, ou si on le supposoit coupé horizontalement au-dessus de terre et à rase de ses fondations.

Ichnographia est le terme dont (Vitruve, liv. 1er, ch. II) se sert pour rendre ce que nous entendons par *plan* dans la langue didactique de l'architecture. *Ichnographia* (dit-il) *est circinni regulæque modicè continens usus, ex quo capiuntur formarum in solis arearum descriptiones.*

ICTINUS. Architecte grec qui vécut au temps de Périclès, et qui sous son administration, de concert avec Callicrates, construisit à Athènes le temple de Minerve appelé *Parthenon*, lequel subsiste encore dans des restes considérables dont les dessins ont été gravés avec une grande exactitude. C'est à ces gravures que nous renvoyons le lecteur pour tout ce qui concerne spécialement l'architecture de ce monument.

Ayant eu plus d'une occasion de faire connoître sous plus d'un rapport ce célèbre monument, nous croyons devoir faire ici une mention plus particulière de quelques autres ouvrages de ce célèbre architecte. Sa réputation, à ce qu'il paroît, l'appela aux premières entreprises de son temps; il faut y comprendre l'érection du grand temple à initiation de Cérès à Eleusis, qui lui dut une grande partie de son ensemble.

Trois écrivains, Vitruve, Strabon et Plutarque, nous ont laissé sur le temple d'Eleusis des notions qui ne s'accordent pas en tous les points.

Selon Vitruve, Ictinus avoit élevé la *cella* du temple de Cérès Eleusine et de Proserpine, d'une grandeur démesurée, suivant la proportion dorique et sans colonnes à l'extérieur. *Eleusinæ Cereris et Proserpinæ cellam immani magnitudine Ictinus dorico more sine exterioribus columnis.... pertexit* ou *pertexuit*. (Vitruv. liv. VII, Præfat.)

Strabon s'exprime ainsi : Vient ensuite Eleusis, où existe le temple de Cérès Eleusinienne, et le local aux initiations que construisit Ictinus, le même qui, sous Périclès, éleva dans la citadelle d'Athènes le temple de Minerve. (Strab., liv. IX.)

Plutarque (*Vie de Périclès*) nomme *Corœbus* comme ayant commencé ce qu'il appelle le *telesterium* d'Eleusis, c'est-à-dire le temple à initiation, et par conséquent (sauf le changement d'expression) le même édifice que celui dont les deux auteurs précédens font honneur à *Ictinus*.

On peut concilier ces auteurs entre eux, en disant que Ictinus n'avoit fait que la *cella* ou le mur du temple orné en dehors de pilastres doriques, et que Corœbus fut celui qui, ayant entrepris l'intérieur dont il éleva les colonnes, avoit pu, selon le dire de

Plutarque, passer aussi pour l'architecte du monument. Toutefois il résulte de tous ces passages que Ictinus doit être réputé le premier auteur du plus grand temple qu'il y ait eu en Grèce.

IDÉE, s. f. **IDÉAL**, adj.

Idée signifie, d'après le mot grec dont il dérive et d'après la définition théorique reçue, cette espèce d'image que produisent et laissent en nous les impressions des objets. Ainsi *idée* et *image* sont, métaphysiquement parlant, deux synonymes.

Quelques métaphysiciens voudroient cependant que le mot *idée* fût affecté à signifier la représentation dans notre esprit, de tout ce qui est du domaine moral, et que le mot *image* fût approprié à la représentation de tous les objets matériels, ou qui tombent sous les sens. Effectivement on dit l'*idée* du juste et de l'injuste, l'*idée* du devoir, de l'ame, de la Divinité, et on n'emploie jamais pour exprimer ces sortes de représentations le mot *image*. Ce dernier mot convient donc exclusivement à la représentation qui s'opère dans notre esprit, de tout ce qui a frappé le sens extérieur; et l'on dit avec beaucoup de propriété, *saisir et retenir les images des êtres corporels.* Toutefois l'usage veut qu'on puisse, dans cet ordre de sujets, se servir du mot *idée*, et l'on dit indistinctement, l'*idée* ou l'image du soleil, avoir l'*idée* ou se représenter l'image d'un homme, d'une statue, d'un édifice. C'est pourquoi le mot *idée* appartient au vocabulaire des arts et du dessin.

On use donc de ce mot dans l'architecture, pour exprimer l'impression que laissent dans l'esprit les objets qui sont du ressort de l'art de bâtir, et l'on dit avoir l'*idée*, conserver l'*idée* du plan d'un monument, de son élévation, de ses ornemens, etc. On se sert du même mot lorsqu'il s'agit d'invention ou de la composition d'un édifice. Dans ce genre comme dans tous les autres, l'artiste n'invente et n'imagine qu'en faisant un tout nouveau de parties, dont son esprit a les élémens; l'ouvrage qui est le produit de l'invention n'est qu'un composé, c'est-à-dire une image nouvelle formée de la réunion de beaucoup d'autres particlles, dont l'imagination produit un ensemble nouveau. Mais l'image de ce nouvel ensemble, il faut que l'artiste l'ait présente à son esprit avant de la réaliser extérieurement. C'est ce qu'on appelle se faire l'*idée* d'une composition.

Une *idée* est d'autant plus distincte en nous, que l'impression de l'objet vu aura été plus vive et plus forte. Cette vivacité et cette force d'impression tiennent tantôt à la nature de l'esprit ou de la mémoire, tantôt à la longueur de l'étude. La réflexion et l'habitude de combiner donnent à l'artiste la plus grande facilité de se représenter avec netteté tout ce qu'il se propose de réaliser : plus l'*idée* aura été distincte en son esprit, plus la représentation qu'il en fera acquerra de vérité, et plus il en rendra la compréhension facile au spectateur.

On emploie le mot *idée*, dans les arts du dessin et dans l'art de dessiner l'architecture, comme synonyme du mot esquisse. Ainsi on dit, donner l'*idée* d'une composition, arrêter l'*idée* d'un projet de monument. Cela signifie la même chose que *croquis*, c'est-à-dire image abrégée ou réduite d'un objet, qui suffit toutefois pour en fixer les données générales ou en rappeler l'ensemble.

On se sert encore du mot *idée* dans un autre sens, comme lorsqu'on dit faire d'*idée*, peindre ou dessiner d'*idée*, reproduire d'*idée* la vue d'un monument. Cela signifie, en général, faire de réminiscence ou d'imagination. Mais au fond, c'est comme si l'on disoit peindre ou dessiner, non d'après un modèle donné, ou ce qu'on appelle d'après le *naturel*, mais d'après le type ou l'image qu'on s'en est formé; c'est comme si l'on disoit, reproduire la vue d'un monument, non d'après la réalité, mais d'après l'image que la mémoire en a conservée.

C'est par suite de cette capacité dont notre esprit est doué, que nous pouvons suppléer, dans l'imitation de beaucoup d'objets, à la vue réelle et immédiate de la nature, en nous formant toutefois, d'après l'étude que nous en avons faite, une sorte de type qui en soit l'exemplaire *idéal*; et tel est le principe à la fois et l'explication de ce que la théorie appelle l'*idéal* en chaque genre d'imitation.

Disons cependant que le mot *idéal* a deux significations distinctes.

La première, qui se prend ordinairement en mauvaise part, est synonyme d'imaginaire, de fantastique, de factice. Selon ces acceptions, on appliquera le mot *idéal* à tout ouvrage qui, au lieu d'être conçu et exécuté selon les lois de la nature, d'après les principes de la vérité et les règles du goût, s'annoncera comme le produit d'une imagination déréglée, qui prend ses rêves pour les inspirations du génie et tombe dans le faux pour faire du nouveau.

La seconde manière d'entendre le mot *idéal* est plus particulièrement applicable aux arts d'imitation qui ont dans la nature un modèle sensible. Ainsi on oppose dans la théorie de l'imitation, le mot *idéal* au mot *naturel*. On entend alors que la manière d'imiter, à laquelle on donne l'épithète de *naturelle*, est celle qui se borne à la copie exacte du modèle considéré individuellement; et l'on entend que la manière appelée *idéale* est celle qui représente les objets ou les êtres considérés sous un point de vue général, c'est-à-dire tels qu'ils peuvent ou tels qu'ils pourroient être.

Dans ce dernier sens, *idéal* exprime le résultat d'une opération de l'entendement, dont l'objet est de rassembler sur un individu toutes les perfections qui se trouvent ordinairement éparses sur plusieurs. Or, une telle opération consiste dans des rapprochemens et des généralisations qui ne peuvent s'opérer qu'en *idée* et par l'effet d'un système abstrait. C'est l'effet de ce système qu'on appelle par exemple l'*i*-

déal de tel sujet, de telle nature, de telle espèce de composition, etc. c'est-à-dire le type caractéristique, le principe générique de tel ou tel objet d'imitation, déduit de la nature considérée dans ses intentions et les lois générales de ses œuvres, plutôt que dans l'individualité de ses productions.

Cette théorie imitative semble peu applicable à l'architecture, qui ne sauroit opérer d'après un modèle réel et positif. Cependant, quand on pense que le système sur lequel cet art se fonde, et les principes qui lui servent de base, sont nécessairement des résultats de l'intelligence, et lorsqu'on reconnoit que tout système puisé dans les lois générales de la nature appartient à un ordre de choses *idéal*, peut-être est-il permis d'avancer qu'aucun art ne repose plus que l'architecture sur le principe de ce qu'on appelle l'*idéal*.

IERON. (*Voyez* Hieron.)

ILLUMINATION, s. f. Sous le rapport de l'art, on entend par ce mot une décoration produite par la distribution et l'effet des lumières.

L'emploi de ce qu'on peut appeler l'art de l'*illumination* et le goût pour cette sorte de spectacle ont dû exister de tout temps, car l'un et l'autre ont dû être produits par l'espèce de plaisir que le contraste des lumières avec les ténèbres produit machinalement et procure au spectateur. De tout temps on a fait des feux de joie; de tout temps on a, dans des réjouissances nocturnes, égayé les yeux par l'emploi multiplié et combiné des lumières.

On trouveroit à citer, s'il en étoit besoin, plus d'un exemple de cet usage chez les Grecs et les Romains. Ainsi à Athènes, dans les fêtes des Panathénées, il y en avoit une consacrée à un exercice qui devoit avoir lieu aux lumières : je veux parler de la course aux flambeaux. Dans les grandes dyonisiaques, la pompe défiloit pendant la nuit; les toits formés en terrasses étoient couverts de spectateurs, de femmes surtout, ayant des lampes et des flambeaux pour éclairer la cérémonie.

Plutarque nous apprend que, après la découverte de la conspiration de Catilina et la punition des conspirateurs, Cicéron fut reconduit chez lui en triomphe, et que les rues de la ville étoient éclairées, chacun mettant des flambeaux et des torches à toutes les portes.

Ce sont là des *illuminations* sans art, de la nature de celles qui ont lieu partout, lorsque quelque fête ou quelque événement excite les habitans d'une ville à éclairer leurs maisons en dehors, ou bien à sortir et à parcourir les rues avec des lumières, comme par exemple cela se pratique à Rome au Course, dans la dernière soirée du carnaval.

Mais l'art de l'*illumination*, à proprement parler, est celui qui consiste à produire de véritables décorations par l'effet et la disposition des lumières; cet art ne fut pas inconnu dans l'antiquité. Mais un trait de l'histoire d'Antoine et de Cléopâtre donne à penser que ce genre de spectacle, commun dans l'Orient, ne l'étoit pas à Rome au temps d'Antoine, ce que semble prouver son étonnement dans une certaine occasion. Selon Plutarque, « Cléopâtre, arrivée dans Tarse, invita Antoine à souper; le repas fut splendide et la salle fut magnifiquement parée. Mais ce qui frappa le plus Antoine, ce fut le nombre et la disposition des lumières; elles y étoient prodiguées toutefois avec ordre, formant des dessins et des compartimens; ici en lozange, là en cercle, de sorte que l'effet en étoit charmant, et que l'ensemble présentoit un très-beau coup-d'œil. » (*Plutarq.*, *vie de Marc-Antoine.*)

Nous ignorons jusqu'à quel point ce genre de décoration a pu se répandre chez les peuples anciens; chez les modernes il y a long-temps qu'il est en vogue, et il entre le plus souvent dans les détails des fêtes publiques ou particulières.

Le fond, ou ce qui sert de support aux *illuminations par art*, est tantôt un édifice réel dont les lumières par leur répétition répètent les formes générales et particulières, tantôt une construction temporaire qu'on élève en charpente pour recevoir les dessins que doivent former, soit des lampions, soit des lanternes de verre à plusieurs couleurs.

La plus célèbre des *illuminations* sur un édifice réel est celle qui a lieu à Rome pour la fête de saint Pierre, autour de la coupole de la basilique de ce nom; tout le dehors du dôme se trouve dessiné par un arrangement de lumières qui en répètent et en font reconnoitre toutes les formes principales et accessoires.

Quant aux *illuminations* qui ont lieu sur des constructions de charpente, il se donne peu de fêtes publiques où l'on n'emploie avec plus ou moins de dépense cette sorte de procédé, dont l'effet est de produire à l'aide des lumières toutes sortes de compositions architecturales, analogues au motif ou à l'esprit de la fête.

On trouve dans les recueils gravés des fêtes célèbres qui ont eu lieu, des dessins d'*illuminations* qui peuvent donner quelque idée de ce genre de spectacle.

ILLUSION, s. f. L'idée attachée à ce mot, entendu d'après la signification de celui dont il est formé (*illudere*), est celle de tromperie. Appliqué à l'imitation des beaux-arts, ce mot exprime effectivement dans leurs ouvrages la propriété qu'ils ont, ou la faculté de nous tromper dans les images qu'ils nous présentent. Mais jusqu'à quel point, dans quelle mesure et avec quels moyens? Ce seroit là le sujet d'une théorie qui exigeroit des développemens qu'on doit s'attendre d'autant moins à trouver dans cet ouvrage, que l'architecture est véritablement, par sa

nature propre, hors d'état d'opérer aucun des prestiges de l'*illusion*.

Toute *illusion* produite par l'art est un effet de l'imitation, en tant qu'elle nous fait prendre pour une réalité ce qui n'est qu'une fiction; or, cet effet suppose nécessairement que l'art, dans son ouvrage, s'est proposé la ressemblance identique d'un modèle.

Mais nous avons assez montré, dans plus d'un article, que l'espèce d'imitation propre de l'architecture est simplement abstraite, et que cet art se borne à imiter dans ses œuvres les principes, les lois et les règles que suit la nature dans les siens, ainsi que plusieurs de ses résultats intellectuels. Il n'y a donc point lieu, en ce genre, à ce qu'il faut au sens simple appeler *image*. Or, dès qu'il n'y a point *image* ou ressemblance, soit d'objets réels, soit d'effets physiques, il ne peut y avoir aucun moyen de produire ce qu'on appelle l'*illusion*.

Vainement allégueroit-on certains prestiges de l'*architecture feinte*. Rien au contraire ne seroit plus propre à prouver que cela ne regarde point l'architecture, puisque dans la donnée dont il s'agit, ce n'est pas cet art qui nous trompe, mais seulement la peinture. L'édifice n'est ici qu'une imitation due au charme de la couleur. L'architecture est la matière de la tromperie, mais n'en est pas l'agent.

IMAGO-IMAGINES. Ce mot, chez les Romains, et dans la langue de leurs usages, paroît avoir signifié ce que nous appelons *buste*, ou *portrait en buste*.

L'*atrium* étoit le local destiné à contenir les armoiries qui renfermoient en bustes les portraits des ancêtres; c'étoit le privilége des nobles et des grandes familles d'avoir ces collections de portraits: de là les mots *jus imaginum*.

IMAGINATION, s. f. C'est la faculté morale qui a la propriété de conserver, de reproduire et de retracer soit les images des objets extérieurs, soit les impressions des sentimens intérieurs.

Comme il ne nous est possible de faire comprendre les effets produits par nos facultés morales qu'en empruntant des signes aux êtres matériels ou corporels, le langage, comme on l'a dit au mot *idée*, a emprunté à la peinture physique des objets matériels ou à la délinéation des corps les termes dont on use pour désigner ces traces incorporelles que laissent dans notre entendement ou dans notre ame les rapports des choses entre elles, et les affections que nous éprouvons. Ainsi avons-nous vu qu'*idée* et *image* signifioient au sens propre la même chose.

L'*imagination*, par suite du système d'emprunt fait aux objets du règne physique, a été considérée sous deux points de vue. Tantôt on suppose qu'elle est une sorte de répertoire où viennent se ranger et se classer les impressions produites par les objets extérieurs ou les sentimens intérieurs, et dans ce sens elle participe de la propriété de la mémoire; tantôt on la considère comme une espèce de laboratoire où les impressions reçues, c'est-à-dire leurs images, en se réunissant, se combinent diversement, et parviennent à produire de nouveaux ensembles, de nouvelles associations d'objets, de sentimens, d'impressions; et sous ce point de vue elle participe de la vertu de ce qu'on appelle génie.

L'*imagination* se prend en effet souvent pour le *genie*, et on en confond assez naturellement les notions. Cependant elle en diffère par cela qu'elle est un des instrumens de la faculté créatrice. Elle est une des conditions nécessaires de son action; car le génie est peut-être moins une faculté particulière qu'une réunion de facultés au nombre desquelles il faut encore compter le *jugement*.

C'est surtout en architecture que le génie, aidé de l'*imagination*, a encore besoin que celle-ci soit tempérée par le jugement. Sans la faculte d'imaginer, c'est-à-dire d'élaborer sous des rapports nouveaux les images dont sa mémoire a fait une provision, l'architecte ne seroit qu'un copiste qui répéteroit sous les mêmes apparences, et dans les mêmes données, les ouvrages qui l'ont devancé. Mais s'il arrive aussi que le jugement ne préside point soit au genre, soit à l'espèce des combinaisons que fera son *imagination*, on verra résulter, de cette absence du jugement, les deux défauts qui ont à certaines époques vicié l'architecture jusque dans ses élémens constitutifs.

Sous prétexte d'*invention*, mais dans le fait d'*innovation*, on a vu quelques architectes trop célèbres prétendre au génie, non pas seulement en combinant arbitrairement et sans principe aucun les élémens du système sur lequel l'art repose, mais en compilant entre eux les élémens les plus incompatibles. On les a vus niant qu'il y eût ou qu'il pût y avoir une raison à laquelle l'art dût être soumis, en intervertir tous les principes et toutes les formes, et prétendre que, puisque la nature ne produit pas d'édifices, il n'existoit aucun régulateur pour l'architecture. Comme si la nature n'avoit pas des lois générales applicables à toute espèce d'ouvrages.

L'autre défaut produit par le manque de *jugement*, entendu comme régulateur de l'*imagination*, sans aller jusqu'à bouleverser les fondemens de l'architecture, se manifeste dans la disposition des édifices, lorsque, pour faire parade d'*imagination*, l'architecte subordonne à des effets arbitraires, à des emplois insolites et à un faux pittoresque, les besoins de la construction, les convenances de la composition et les agrémens de la décoration.

On a déjà signalé les abus de l'*imagination* aux mots Caprice, Fantaisie.

IMITATEUR, s. m. On emploie cette épithète sous deux acceptions. Dans son sens ordinaire, il ne

comporte ni bonne ni mauvaise opinion : on dit l'artiste *imitateur*, l'art *imitateur*, etc. Dans une autre acception, il comporte une idée contraire à celle d'inventeur, et on l'applique à ceux qui, privés des ressources du génie, ne savent que se traîner sur les traces d'autrui. C'est d'eux qu'Horace a dit :

Imitatores, servum pecus.

IMITATION, s. f. Chaque art trouve à imiter dans la nature un modèle général ou commun à tous, et un modèle qui lui est particulier. A considérer la nature dans l'universalité de ses lois, son *imitation* appartient à tous les arts. Il y aura dès-lors des règles d'*imitation* auxquelles chacun sera subordonné, sinon de la même manière, du moins au même degré. C'est ainsi qu'il y a une grammaire universelle commune à toutes les langues, et toutefois une grammaire particulière à chaque idiome.

Il n'est pas nécessaire, pour qu'un art soit réputé *art d'imitation*, que son modèle repose d'une manière évidente et sensible pour les yeux sur la nature physique et matérielle. Cette sorte de modèle n'appartient qu'aux arts qui s'adressent aux yeux par l'entremise des corps et des couleurs.

Il n'est pas nécessaire, de même, que tous les arts qui sont du domaine de la poésie trouvent à se régler sur un modèle aussi facile à saisir et à concevoir que l'est, par exemple, celui de l'art dramatique, auquel les caractères, les passions ou les ridicules des hommes semblent offrir des originaux sur lesquels l'artiste peut calquer plus ou moins ses portraits. Les autres genres de poésie, sans avoir des modèles aussi clairement définis, n'en ont pas à un moindre degré le privilége de l'*imitation*. Seulement il faut dire que le point de vue sous lequel ces arts imitent la nature, a quelque chose de plus abstrait, de plus général, et qui aussi exige une vue plus étendue ; car ce seroit voir d'une manière par trop bornée le champ de l'*imitation* qui appartient au poète, que de le restreindre à ce qu'on appelle *poésie imitative*, et à ces onomatopées au moyen desquelles un choix d'expressions et de sons en rapport de ressemblance avec la chose exprimée semble en contrefaire l'apparence.

Lors donc qu'on dit que la nature est le modèle de tous les beaux-arts, il faut se garder de restreindre l'idée de nature dans ce qu'elle a de sensible et de matériel. La nature existe autant dans ce qu'elle a d'invisible que dans ce qui saisit les yeux. Ainsi c'est prendre la nature pour modèle, c'est l'imiter, que de se donner pour règles, dans certains ouvrages de l'art, les règles qu'elle suit elle-même dans les siens ; que d'opérer d'après les principes auxquels elle a subordonné son action dans la conformation des êtres ; que d'agir, enfin, dans les œuvres de l'art, en suivant la direction qu'elle donne à ses moyens, en se proposant le même but que celui auquel elle tend.

Imiter ne signifie donc pas nécessairement faire l'image ou produire la ressemblance d'une chose, d'un être, d'un corps ou d'un ouvrage donné ; car on peut, sans imiter l'ouvrage, imiter l'ouvrier. On imite donc la nature en faisant comme elle, c'est-à-dire non en répétant son ouvrage proprement dit, mais en s'appropriant les principes qui servirent de règle à cet ouvrage, c'est-à-dire son esprit, ses intentions et ses lois.

Ce développement des idées que renferme le mot *imitation*, c'est-à-dire des deux différentes manières dont l'art peut imiter la nature, nous a paru un préliminaire indispensable pour faire bien concevoir dans quel sens l'architecture a le droit d'être rangée au nombre des arts d'*imitation*.

Nous avons rendu compte ailleurs (*voyez* Architecture) de l'espèce d'*imitation* que tout genre d'art de bâtir a pu faire des élémens de la construction primitive, et dont les sociétés naissantes auront donné les modèles aux âges suivans. Mais cette sorte d'*imitation* une fois introduite et perfectionnée n'est plus le fait de l'artiste, qui ne l'imagine plus et qui se borne à s'y conformer. Ainsi dans l'architecture grecque, par exemple, l'artiste qui compose un monument selon le système emprunté à ce qu'on appelle le type primitif de la bâtisse en bois, n'est pas réputé en être imitateur original ; il adopte seulement un mode d'*imitation* consacré, comme l'est le système ou le mécanisme d'une langue, par l'usage et le consentement commun. On peut en dire autant de beaucoup de détails et d'ornemens déjà usités, et qui, comme les tropes, les figures, les métaphores d'une langue, ne laissent à l'auteur que le mérite d'en appliquer heureusement les *imitations*.

Mais l'*imitation* véritablement propre à l'architecture, et qui, comme celle des autres arts, repose sur la nature, pour être moins directe, n'en est pas moins réelle ; seulement son principe est plus abstrait. Car c'est par l'*imitation* des causes que l'art imite les effets de la nature et reproduit ses impressions. L'architecte a imité la nature lorsque, dans les créations qui dépendent de son art, il a suivi et rendu sensible à nos yeux et à notre esprit le système d'harmonie, d'ensemble, de raison et de vérité, dont la nature a donné le modèle dans toutes ses œuvres.

Mais disons-le, le secret de ce système ne pouvoit être révélé et appliqué à l'art de bâtir que chez un peuple où l'*imitation* des corps organisés et de la nature vivante avoit familiarisé les yeux avec les modèles, où se trouvent imprimées, de la manière la plus évidente, les lois des proportions, les variétés des types de chaque caractère, et où se manifestent les exemples de toutes les harmonies que l'homme peut appliquer à ses ouvrages. En un mot, c'est l'*imitation* vraie du corps humain qui devoit révéler la théorie et la pratique des proportions.

Or, si l'on excepte la Grèce, aucune des autres nations ne put, dans l'antiquité, s'instruire à cette

école. Partout ailleurs nous voyons l'esprit de l'*imitation* du corps humain enchaîné ou abâtardi par l'empire routinier des usages politiques ou religieux. Toutes sortes de raisons tendirent, comme elles tendent encore dans beaucoup de contrées, à dérober, à obscurcir ou à dénaturer la connoissance véritable des modèles de l'art, et à y perpétuer les essais ou les ébauches imparfaites des formes du corps humain. Or, il doit arriver nécessairement que ces productions grossières d'une *imitation* avortée, s'interposant entre la nature et la vue de l'artiste, ôtent à celui-ci jusqu'à la conscience de l'imperfection de son œuvre. C'est ce qui a eu lieu dans l'Asie antique et moderne, dans l'Égypte, et dans les temps du moyen âge.

Les Grecs avoient subi d'abord le joug de cet instinct; mais ils surent s'en affranchir. Entre les causes de cet affranchissement il en fut une très-puissante, et dont on n'a peut-être pas assez remarqué l'activité dans les écrits qui ont prétendu nous donner l'histoire morale de l'*imitation* en Grèce.

C'est généralement en tous lieux, et nécessairement par l'idolâtrie ou le culte des images divines, que l'*imitation* du corps humain s'introduisit. La religion ayant partout consacré cet usage, devoit également perpétuer et rendre sacrées les formes des idoles; d'où il dut résulter que les plus anciennes furent les plus révérées. De là, chez plus d'un peuple, l'impossibilité d'améliorer les formes des idoles; l'amélioration, en leur enlevant le prestige de l'antiquité, en eût discrédité la vertu dans l'opinion. Cet instinct commun à toutes les religions et à tous les pays, le fut également aux Grecs, chez lesquels on voit, et d'après l'histoire et dans les ouvrages encore existans, que les primitives idoles furent faites aussi selon l'instinct grossier de l'*imitation* sans art.

Les choses à cet égard furent chez eux et demeurèrent en cet état, jusqu'à ce qu'un nouvel usage introduit dans les institutions de leur pays vînt peu à peu émanciper l'*imitation*, en multipliant les occasions d'élever des statues à des personnages qui n'étoient pas des dieux, et pour des causes qui n'avoient rien de religieux.

En effet, à une époque encore assez reculée on voit naître en Grèce l'usage de faire les statues des athlètes et des vainqueurs aux jeux du stade. L'histoire nous a conservé quelques notions qui prouvent que les statues de ce genre avoient d'abord été faites selon les erremens de ce style roide, sans art et sans vie, de cette manière enfin privée d'*imitation* véritable et qui caractérise toutes les figures égyptiennes. Ainsi, selon Pausanias qui la décrit en témoin oculaire, la statue de l'athlète Arrachion étoit sculptée les jambes rapprochées, les bras roides, pendans, et collés au corps.

Mais bientôt dut arriver en Grèce ce qui n'avoit pu survenir ailleurs, c'est-à-dire dans les pays où les statues n'étoient que des idoles religieuses. Il arriva donc que le genre même des représentations purement humaines n'éprouva plus la même sujétion. Au contraire, le besoin d'y exprimer le mouvement et les apparences de la vie ne put manquer de s'y faire sentir. Ajoutons que ces statues, destinées à être des images honorifiques et commémoratives de personnages connus et vivans, dûrent éveiller le sentiment de la comparaison, et faire naître le besoin de juger les rapports du modèle avec son *imitation*. Les jeux du stade et les exercices du gymnase devinrent ainsi naturellement des écoles où la représentation du corps humain devoit trouver les plus actives leçons. La vérité imitative n'éprouvant plus, dans l'exécution de ses ouvrages, les entraves des formes consacrées par la religion, l'art dut contracter de plus en plus l'obligation de rivaliser avec la nature.

De là sans doute, c'est-à-dire de cette liberté d'améliorer par l'étude du corps humain les formes et les contours du dessin, naquit en Grèce cette *imitation* vraie, dont le reste du monde avoit ignoré les secrets, et qu'avant l'usage qu'on vient de rapporter, les Grecs eux-mêmes avoient méconnue. Il devint dès-lors impossible à l'artiste de ne pas porter, dans les statues des divinités, la même expression de vérité. Leurs simulacres quittèrent insensiblement l'enveloppe grossière des formes sans art. Les dieux enfin furent faits à l'instar des hommes, en attendant que le génie ouvrît à l'artiste une nouvelle carrière, celle de la vérité idéale, qui devoit affecter aux statues divines une beauté, si l'on peut dire, sur-humaine.

Ainsi paroît s'être formée, agrandie et perfectionnée chez les Grecs l'*imitation* de la nature dans les arts du dessin.

Mais un tel principe ne pouvoit pas se borner à un petit nombre de conséquences. Dès que l'homme a saisi quelque part la vérité, il la veut partout. Sitôt que se fit sentir en quelques parties le charme d'une *imitation* fondée sur les raisons de la nature, le besoin de ce plaisir dut se communiquer à d'autres parties. L'architecture, si étroitement liée à l'art du dessin, ne pouvoit pas rester étrangère à une telle influence.

Ce léger historique de l'*imitation* chez les Grecs nous montre comment dut naître et se former celle qui constitua leur architecture, et comment, par l'action d'une analogie puissante, le principe de raison, de vérité et d'harmonie introduit dans l'art d'*imitation* du corps humain, dut forcer l'architecture de s'approprier la même vertu, en se composant un système de proportions fondé non plus sur des élémens arbitraires et variables, mais sur l'assimilation de celui de la nature dans l'organisation des êtres vivans.

Or, ce système de proportions, emprunté à la nature, ne pouvoit naître que chez un peuple qui en avoit réalisé les exemples dans l'*imitation* du corps humain; et c'est en l'appliquant à ses œuvres, que l'architecture mérita surtout d'être rangée au nombre des beaux-arts.

L'étude du corps humain avoit appris aux yeux et habitué l'esprit à y distinguer les variétés de caractère et les différences de formes, d'où résulte l'expression sensible des qualités principales de force, de légèreté, de puissance, etc. L'architecture trouva là une sorte de modèle, d'après lequel elle put affecter à ses ouvrages une correspondance analogique des mêmes propriétés, des mêmes qualités, rendues sensibles et évidentes dans la formation des trois ordres et des nuances qu'ils comportent.

Ce fut ainsi que l'esprit d'une *imitation* au moins indirecte de la nature réalisa cette heureuse assimilation du corps humain, que quelques critiques ont rendue absurde en lui donnant une extension ridicule. Plusieurs écrivains, en effet, et Vitruve est de ce nombre, se sont imaginé qu'il pouvoit y avoir des rapports rigoureux de proportion entre le corps de l'homme et la colonne dorique, entre l'ajustement des cheveux de la femme et le chapiteau ionique, comme encore entre les plis tombans d'une tunique et les cannelures d'une colonne. (*Voyez* Ionique.)

Ces sortes de rapprochemens, qu'on peut appeler de rencontre plutôt encore que de ressemblance, interprétés dans le sens d'*imitation*, sont sans doute des fables ridicules. Mais l'abus que quelques-uns ont pu faire de ce système d'*imitation*, en le matérialisant à l'excès, n'en sauroit détruire l'existence ni en affoiblir la vérité. La saine théorie de l'art consiste, en ce genre, à dégager le vrai, trop facile à travestir, de la double prévention, émanée d'une même source, et qui consiste, soit à nier ce qui se refuse à la demonstration physique, soit à le rabaisser au sens le plus matériel.

Le but de cet article a été de montrer qu'il y a des degrés très-differens dans le règne de l'*imitation* par les beaux-arts, et qu'on se tromperoit en prétendant ne donner le nom d'art d'*imitation* qu'à celui qui a dans la nature physique un modèle positif et matériel.

Imitation. Ce mot se prend assez souvent dans le sens que l'on donne au mot *copie*, lorsqu'on veut exprimer, dans un ouvrage, l'absence de cette qualité qu'on appelle *originalité*. On se servira quelquefois du mot *imiter*, comme synonyme de *copier*, à l'égard de celui qui non-seulement reproduit formellement un ouvrage auquel il n'ajoute rien, mais encore lorsqu'il reproduit servilement la manière de faire, de composer d'un autre.

Selon cette acception, le mot *imitation* désigne souvent un ouvrage comme étant la répétition du style, de la manière et du goût d'exécution des ouvrages d'un autre maître.

Imitation, dans ces cas, se prend comme le contraire d'*invention*.

IMPASTATION, s. f. On donne ce nom, dans la maçonnerie, à un mélange factice de plusieurs matières de différentes couleurs et consistances, que l'on amalgame à l'aide de quelques cimens ou mastics qui se durcissent, soit à l'air, soit par l'action du feu.

On emploie l'*impastation* dans quelques ouvrages de poterie, dans quelques travaux de stuc qui tiennent à l'art de faire du faux marbre ou des colonnes imitant les pierres dures et rares.

IMPÉRIAL, s. m. Ce mot, comme substantif, est venu du mot italien *imperiale*, quoique, pris comme adjectif, il soit français; par exemple, lorsqu'on dit *droit impérial, gouvernement impérial*. Mais, même dans ce sens, le mot est encore plus originairement italien que français.

De l'idée de supériorité, de suprématie et d'éminence qu'exprime l'adjectif *impérial*, est dérivé le substantif dont il s'agit, et qui signifie, soit dans une voiture couverte, soit dans un lit ou un baldaquin, la partie supérieure, celle qui couronne, qui s'élève au-dessus des autres.

Ce mot n'a guère d'autre rapport avec l'architecture que celui qu'on lui trouve dans les plafonds qui s'élèvent au-dessus des baldaquins des autels.

IMPOSTE, s. f. Vient de l'italien *imposta*, formé d'*impostare*, et signifie ce sur quoi un arc est posé.

L'*imposte* est à la tête d'un piédroit d'arcade, ce membre plus ou moins profilé sur lequel prend naissance l'arc, et d'où partent les bandeaux qui décrivent son ceintre.

L'*imposte* a plus ou moins de largeur, et reçoit plus ou moins de profils ou d'ornemens, selon le caractère de chaque ordonnance.

Quelquefois, selon le caractère le plus grave ou le plus simple, l'*imposte* n'est qu'une plinthe sans moulure; quelquefois cette plinthe aura deux faces. Dans les ordonnances plus élégantes, on lui donnera un larmier, et les moulures recevront quelques ornemens. Dans les ordonnances corinthiennes ou du genre riche, on donne à l'*imposte* un larmier, une frise et des profils qui sont taillés en ornemens divers.

Ainsi l'*imposte*, comme toutes les autres parties de la modénature, participe du genre et du caractère prescrit par l'ordre que l'architecte met en œuvre.

Imposte ceintrée. On appelle ainsi l'*imposte* qui ne profile pas sur le piédroit d'une arcade, mais qui sert de bandeau à cette arcade, et qui retourne en archivolte. On donne le même nom à l'*imposte* qui se prolonge sur la surface concave d'une niche, d'une porte circulaire, comme dans une salle ronde ou dans un tour de dôme.

Imposte coupée. C'est celle qui est interrompue, soit par des colonnes, soit par des pilastres dont elle excède le nu. Telle est, par exemple, l'*imposte* corinthienne de l'église de Saint-Pierre de Rome.

IMPOSTE MUTILÉE. *Imposte* dont la saillie est diminuée, pour ne pas excéder le nu d'un dosseret ou d'un pilastre.

IMPRESSION, s. f. C'est, dans la peinture de bâtiment, une couche, un enduit de couleur posé à plat, soit sur toile, soit sur toute autre matière, et dont l'objet est de préparer la surface ainsi enduite à recevoir les couleurs propres à ce que le peintre doit représenter ou exécuter.

On donne toujours une *impression*, c'est-à-dire une première préparation de couleur, soit à l'huile, soit à la cire, aux bois dont se forment les lambris et les panneaux de menuiserie dans les appartemens, et souvent encore au revers des boiseries, pour les préserver de l'humidité.

Il est peu de matières auxquelles on ne donne ainsi une *impression* quelconque. Les bois de charpente exposés à l'air ou à l'action de l'humidité dans les ponts, les barres de fer, les travaux de tôle, les ouvrages en fer-blanc, reçoivent des *impressions* contre l'humidité, qui tantôt fait jouer et voiler les bois, tantôt oxide les métaux ou les consume par la rouille.

IMPRIMER, v. a. C'est enduire d'une ou de plusieurs couches de couleurs, ou à l'huile, ou à la cire, ou en détrempe, les ouvrages de charpente, menuiserie, serrurerie et autres, soit pour les conserver, soit pour les décorer.

IMPRIMERIE, s. f. C'est un bâtiment destiné à contenir et renfermer les ouvriers et tous les instrumens nécessaires à l'art d'imprimer, ou de la typographie.

INAUGURATION, s. f. A Rome on ne construisoit ni temple ni édifice public que les augures ne fussent appelés, comme dans une multitude d'actes civils ou politiques, pour donner leur avis sur l'emplacement et la construction du monument, après avoir consulté le vol des oiseaux et fait toutes les cérémonies attachées à cette pratique religieuse.

Ainsi les édifices publics étoient consacrés par la religion; cette pratique s'est conservée dans le christianisme à l'égard des lieux saints, et la cérémonie qui s'observe en pareil cas s'appelle *bénédiction*. Le mot *inauguration* a continué de s'appliquer aux cérémonies civiles ou politiques qui ont lieu dans l'érection des édifices profanes, et qui souvent sont réservées à solenniser leur confection. Ainsi les statues qu'on élève aux rois en France donnent lieu à une cérémonie qu'on appelle d'*inauguration*, lorsqu'on les découvre pour la première fois au public.

L'*inauguration* de la statue équestre restituée de Henri IV a eu lieu le 25 août 1818.

L'*inauguration* des édifices n'a lieu aussi qu'après qu'ils sont terminés; car il ne faut pas confondre cette cérémonie avec celle de la pose de la première pierre. Du reste il n'y a point de pratique particulièrement affectée dans les usages modernes à l'*inauguration*, qui n'est autre chose qu'une sorte de fête variable, selon les temps, les lieux et les circonstances.

INCERTUM (*Opus*). C'est le nom d'un genre de maçonnerie employé par les Romains, du temps de Vitruve et long-temps avant lui, puisque dans le passage où il le décrit, et que nous allons rapporter, il lui donne le nom d'ancien (*antiquum*).

Vitruve compare et oppose ce genre de maçonnerie à celui qu'on appeloit *réticulaire;* l'un et l'autre se composoit de petites pierres, les unes, dans le réticulaire (*voyez* ce mot), taillées en forme oblique alongée, et offrant dans les paremens des faces quadrangulaires d'une même dimension, ce qui avoit l'apparence des mailles d'un réseau. Cette espèce de parement étoit d'un dessin fort agréable aux yeux; mais ces morceaux, qui ne formoient ni lits ni liaison entre eux, devoient être entretenus par des chaînes ou des lits de briques ou de moellons qui les retenoient dans leur position; et si ces liens ou ces contre-forts manquoient, les cubes se désunissoient et s'ébouloient facilement.

Au contraire, dans l'*opus incertum*, les paremens se composoient de moellons ou de pierres de petite dimension, irrégulières dans leurs contours, et formant liaison en tous sens entre elles. L'ouvrage ne présentoit pas un aspect agréable; mais cet appareil, formé de joints sans ordre, se lioit bien mieux au mortier et au remplissage qui garnissoit l'intérieur des deux paremens.

Voici le passage de Vitruve, liv. II, ch. VIII :

« Il y a deux genres de maçonnerie qui sont les suivans : le *réticulaire*, et dont tous se servent aujourd'hui, et l'antique appelé incertain (*opus incertum*).

» Le réticulaire est celui des deux qui présente l'aspect le plus agréable, mais il est sujet à se lézarder, parce que les assises et les joints n'y sont arrêtés en aucun sens. Au contraire, les pièces dont se composent les paremens de l'*incertum* étant assises les unes sur les autres et s'enlaçant mutuellement, forment une construction moins agréable, mais solide. Ces deux sortes de constructions doivent être garnies dans leur remplissage avec les plus petites pierrailles, pour que le mur soit abondamment saturé de chaux et de sable, ce qui assure sa durée, etc. »

On a long-temps appliqué le nom d'*opus incertum* à certains restes de murailles antiques, qu'on trouve dans les ruines d'un grand nombre de villes grecques ou romaines, et qui sont formées par d'assez grands blocs de pierres irrégulièrement taillées, dont l'aspect offre aussi des points incertains et irréguliers. Il paroît constant, d'après le passage qu'on vient de rapporter, que Vitruve ne donne ce nom qu'à un genre de maçonnerie formée de petites pierres

ou de moellons irréguliers dans leurs joints, et liés par du mortier.

Le même Vitruve nous donne à entendre, en disant du *reticulatum* (*quo nunc omnes utuntur*), et en appelant *antique* l'*incertum*, que le peu d'agrément résultant de ce dernier l'avoit fait abandonner. Il paroit qu'il en sera arrivé ainsi de la construction à blocs irréguliers qui présente également un aspect moins agréable que la construction en pierres carrées. Dans tous les cas, l'*incertum opus* de Vitruve aura été à la construction en blocs irréguliers ce que la maçonnerie en moellons équarris fut à la construction en pierres de taille.

INCORRECTION, s. f. Se dit ordinairement, dans les arts du dessin, d'un trait ou d'un contour faux, d'une manière d'imiter qui pèche par défaut de vérité et d'exactitude. Ainsi, le dessin d'une figure est incorrect lorsqu'il y manque cette justesse de forme que donne ordinairement la connoissance de l'anatomie.

En architecture, l'incorrection a quelque chose de moins positif, parce que les formes qu'emploie l'architecte sont soumises dans leurs proportions à beaucoup plus d'arbitraire. Néanmoins, dans le langage classique de l'art, on appellera *incorrecte* toute architecture qui pèche contre les règles reçues et adoptées par un long usage, sans qu'on puisse faire voir la raison de cette *incorrection*, sans qu'il en résulte une beauté particulière, sans qu'aucune nécessité évidente l'ait commandée. Un plan incorrect est celui qui manque de symétrie ou de parties correspondantes, ou qui sort des formes régulières lorsqu'aucune sujétion, aucune convenance n'ont obligé l'artiste à commettre ces sortes d'*incorrections*.

INCRUSTATION, s. f. Se dit de toute matière qu'on fait entrer, n'importe par quel procédé, dans une autre matière.

L'étymologie de ce mot est *crusta*, croûte, et elle indique avec clarté que les objets soumis au travail de l'*incrustation* doivent être de peu d'épaisseur, et réduits en plaques ou lames minces, comme une *croûte*.

L'on incruste des lames de métal dans d'autres ouvrages de métal, et une multitude de morceaux antiques nous font voir que de tout temps on avoit incrusté dans les bronzes des ornemens d'argent. On incrustoit des yeux d'argent dans les statues de bronze, des pierres précieuses dans les yeux des statues de marbre ou d'ivoire, etc.

Le travail de l'orfèvrerie et de la bijouterie comporte une infinité de manières d'incruster, dans les ustensiles d'or ou d'argent, des substances précieuses, telles que des perles, des gemmes, des pierres gravées en creux ou en relief.

On incruste des bois rares ou précieux dans des bois qui le sont moins, et les meubles usuels sont faits aujourd'hui selon cette sorte de pratique.

L'*incrustation* a lieu dans un grand nombre d'ouvrages et d'objets d'ornement employés par l'architecture. Tantôt les marbres sciés et débités en plaques minces s'incrustent les uns dans les autres, comme les panneaux de menuiserie, tantôt des morceaux ou des veines d'un marbre rare s'incrustent dans le corps d'un autre marbre, et en font une espèce de contrefaçon ou de faux marbre.

Nous avons des exemples de l'un et l'autre genre d'*incrustation* dans l'antique. Vers la fin de la république, les maisons des grands à Rome étoient revêtues de feuilles de marbre appliquées sur les murs. Cornélius Népos nous apprend que Mamurra, chevalier romain, surintendant des bâtimens de Jules César dans les Gaules, fut le premier qui revêtit sa maison, sur le mont Cœlius, de feuilles de marbre sciées en morceaux grands et minces. Lépide et Lucullus imitèrent ce genre de luxe, qui s'étendit bientôt, et devint une passion chez les gens riches.

La manie des beaux revêtemens en marbre suggéra bientôt toutes sortes de procédés nouveaux pour enchérir sur un luxe déjà suranné. Sous le règne de Claude, on se mit, dit Pline, à contrefaire avec la peinture ou des mordans, sur des marbres ordinaires, les variétés de marbres rares. *Hoc Claudii principatu inventum.* Mais sous Néron, dit le même écrivain, on fit plus, on incrusta dans un marbre les veines ou les taches (*maculas*) d'un autre marbre. *Neronis verò, maculas quæ non essent in crustis inserendo unitatem variare, ut ovatus esset numidicus, ut purpurâ distingueretur synnadicus.*

Ceci avoit lieu par un véritable procédé d'*incrustation*. Ainsi, il y a tel marbre dont les variétés, ou ce qu'on appelle les *taches*, consistent en plaques plus ou moins larges et irrégulières, d'une couleur de pourpre ou de toute autre qui se dessinent sur un fond blanc ou grisâtre. On découpoit le contour de ces *taches* colorées, et on les incrustoit sur des marbres vulgaires; de sorte que, le joint se confondant avec le contour de la tache, l'œil ne pouvoit s'apercevoir de la supercherie. Ainsi d'un marbre blanc on faisoit un marbre numidique, et le synnadique devenoit un marbre pourpré.

Le même passage de Pline nous apprend qu'on pratiquoit aussi de son temps ce procédé d'*incrustation*, qui fait aujourd'hui le mérite de la mosaïque de Florence, où toutes sortes de dessins sont exécutés dans des tables avec des morceaux rapportés et incrustés de marbres et de pierres de couleur; ce qui produit une sorte de peinture faite avec des pierres dures. C'est bien là ce que signifient ces paroles : *Verum et interraso marmore vermiculatis ad effigies rerum et animalium crustis.*

On pratique aujourd'hui, à Rome, un procédé d'*incrustation* en marbre (car on peut lui donner ce nom), qui consiste à faire des colonnes de marbre

précieux avec des fragmens de dales, de plaques ou de toutes autres figures. On découpe des morceaux de ces marbres dans les contours de leurs veines, et on les rapproche, en leur donnant une légère courbure, les uns des autres, comme une espèce d'*opus incertum*, sur un noyau de colonne de pierre ordinaire, à laquelle on joint ces fragmens au moyen d'un mastic qu'on emploie aussi à réunir les morceaux et à les sceller entre eux. Il y a, au Muséum du Vatican, de ces colonnes réputées être de jaune antique, qui paroissent d'un seul morceau, et qui sont pourtant un composé de parties rapportées, incrustées les unes à côté des autres, et leur effet est tel, qu'il faut être averti du procédé qui a formé ces colonnes pour s'apercevoir de la supercherie.

INCRUSTER, v. a. (*Voyez* Incrustation.)

INDIENNE (Architecture.) Les anciens monumens de l'Inde, ceux qui ont induit les premiers voyageurs à donner une si haute antiquité au pays où ils subsistent encore, ne sauroient fournir aucune preuve de cette opinion. Nulle inscription n'a encore été découverte dont on puisse argumenter à cet égard; aucun monument historique n'est venu déposer en faveur des traditions que la crédulité perpétue sur cet objet. Il n'existe point dans le pays d'annales qui puissent apprendre les vicissitudes qu'auroit subies le gouvernement de ces peuples, les révolutions qu'ils auroient éprouvées, les époques auxquelles on pourroit rapporter l'état de richesse et de prospérité que fait supposer le travail dispendieux des anciens ouvrages qui se sont conservés dans ces contrées.

A consulter le genre ou le style de ces monumens, la critique du goût éprouve la même disette de renseignemens. Généralement les premiers ouvrages de l'art d'un peuple offrent, lorsqu'on les met en parallèle avec ceux des âges postérieurs, certains caractères frappans de simplicité, d'ignorance, de rudesse, qui deviennent, pour l'œil du connoisseur, des témoignages de leur ancienneté. Tous les autres peuples, soit de l'antiquité, suit des temps modernes, chez lesquels il est possible de suivre le cours naturel de l'esprit humain dans ses ouvrages, nous y montrent une progression d'habileté, de vérité et de goût. Des degrés, faciles à reconnoître, mesurent l'intervalle parcouru entre la naissance et le développement des arts. C'est sur ces degrés, à défauts d'autres renseignemens, que s'établit souvent la date ou l'époque des ouvrages qu'il s'agit de soumettre à un ordre chronologique.

Dans l'Inde cette ressource manque encore absolument à la critique dont il s'agit ici. Lorsque, dans les dessins de M. Daniel, on considère tous les monumens de l'Inde ancienne, tant ceux qui sont creusés dans des bancs de pierre souterrains, ou façonnés sur la masse des rochers en plein air, que ceux qui sont de construction, on ne sauroit découvrir aucune indication qui puisse faire discerner, par l'empreinte d'un goût plus ou moins simple, ou d'une industrie plus ou moins avancée, quels sont ceux qui doivent dater d'une époque antérieure ou postérieure.

A défaut de renseignemens historiques ou chronologiques, sur les monumens d'architecture de l'Inde, il nous reste, pour se rendre quelque raison de son origine, la considération, vague à la vérité, de la conformité de son goût avec celui qui fut, ou du moins semble avoir été endémique dans toute l'Asie, et que sa nature soustrait à toute recherche des causes qui puissent l'expliquer. Ce goût ou ce genre de travail est celui que nous ne pouvons caractériser qu'en l'appelant *irrégulier* (*voyez* ce mot), en tant qu'il est, qu'il fut, et sera toujours une production de cet instinct ignorant, qui se refuse à toute comparaison de la nature, à toute étude, à la recherche de toute raison, et n'a de règle que cette routine héréditaire qui dispense de règles. Voilà ce que nous apercevons sans changement aucun, et de tout temps, dans tous les travaux de l'Asie, par conséquent de l'Inde ancienne et moderne.

Si l'on demande maintenant, quant à l'art de bâtir, quelle cause matérielle a pu, dans cette contrée, influer sur les travaux mécaniques qui ont produit les monumens singuliers qu'on y trouve, il nous semble que cette cause pourroit avoir été l'habitude primitive des habitations souterraines. Il paroîtroit que partout, dans cette vaste région, la nature auroit offert aux premières sociétés des excavations toutes faites, ou la facilité de s'en procurer de semblables et à peu de frais.

On peut objecter, sans doute, que ces causes naturelles n'expliquent pas le goût singulier que les Indous ont porté dans la formation de ces monumens. La prodigalité d'ornemens bizarres qui en fait le caractère paroît impliquer contradiction avec l'idée qu'on est naturellement porté à se faire d'ouvrages creusés dans des carrières. Il nous semble donc qu'on ne doit pas plus chercher à rendre compte des raisons de ce goût, que de prétendre expliquer ce qu'on appelle le hasard, c'est-à-dire le résultat de causes inconnues. Partout, en effet, où le flambeau de la nature n'a point guidé les travaux des arts, les hommes ayant dû se laisser aller au cours fortuit d'une routine dépourvue de règles, ce seroit une peine tout-à-fait perdue de vouloir reconnoître des pas qui n'ont pu laisser aucune trace.

Tous les autres arts dans l'Inde, comme dans tout le reste de l'Asie, nous prouvent surabondamment que jamais l'imitation de la nature ne fut ni leur moyen, ni leur but. Lorsque ce régulateur a manqué aux arts du dessin, qui pourroient y trouver un modèle fixe et visible, comment auroit-il pu arriver que les hommes s'en fussent gratuitement donné un dans l'art de l'architecture, c'est-à-dire aient subordonné leurs inventions, leurs formes et leurs détails à un système propre à rendre raison de chaque chose?

Lorsque l'on considère la variété de goût et de ma-

nière qui règne entre les ouvrages des différens peuples, une sorte de scepticisme s'élève assez naturellement dans l'esprit de ceux qui n'apportent à cette critique que des idées superficielles. Il en est qui pensent que tous les goûts dépendant du caprice sont également bons; il y en a même qui seroient portés à croire que la majorité doit faire règle, ou du moins empêcher qu'il y ait des règles.

Toutefois il y a un régulateur infaillible dans la balance où l'on seroit tenté de juger la primauté d'un goût sur un autre en fait d'architecture. Il s'agit de se demander si les peuples dont on voudroit mettre la manière et le goût de bâtir en parallèle avec celui de l'art des Grecs, ont sut imiter la nature dans la représentation du corps humain. La réponse à cette question décidera le procès. Tout peuple qui a pu persister pendant un grand nombre de siècles à faire des figures sans proportion, sans modèle et sans vérité, d'après les erremens d'une routine ignorante, doit être convaincu de manquer du sentiment qui fait apprécier le vrai, de l'organe propre à reconnoître les principes du beau, de l'ordre et de la proportion. Tout peuple qui n'éprouve pas le besoin de prendre la nature pour règle, ignore le secret de toute espèce d'imitation. Ce qu'il produira en tout genre procédera de l'impulsion mécanique de ce goût irrégulier (*voyez* IRRÉGULIER), enfant d'un instinct ignorant, comme le goût régulier est le produit d'une raison savante ou d'une science raisonnée. C'est ce que va nous prouver l'analyse de l'art de bâtir des Indiens, considéré, 1° dans sa construction; 2° dans son ordonnance et sa décoration.

PARAGRAPHE PREMIER. — *Du genre de construction.*

Le nom de *construction* sembleroit, d'après la formation et le sens habituel de ce mot, ne pas trop convenir à un grand nombre des ouvrages de l'*architecture indienne*. Ce mot exprime en effet un ouvrage composé de matériaux rassemblés. Or, la plupart des monumens de l'Inde étant des souterrains, c'est-à-dire étant creusés dans des bancs de pierre, ou étant des rochers isolés et façonnés extérieurement par le ciseau, c'est improprement qu'on appelleroit construits de semblables ouvrages. Nous nous servirons toutefois de ce mot, comme nous le faisons à l'égard des autres architectures, pour exprimer cette partie mécanique qui, dans l'art de bâtir, se distingue de l'ordonnance et de la décoration.

Nous trouvons donc que les monumens de l'antique architecture de l'Inde se divisent sous le premier de ces rapports en deux classes. Il y a ceux qui, comme on vient de le dire, ont été travaillés à même la masse dans des bancs de carrière ou sur des roches isolées, et ceux qui ont été construits de divers matériaux sur des plans plus étendus, et dont les principaux objets sont ces tours improprement appelées *pagodes*, qui ornent les enceintes des édifices sacrés dont elles sont la plus remarquable partie.

Tous les voyageurs ont parlé avec beaucoup d'admiration de la première classe de ces monumens, qui effectivement paroissent avoir demandé et beaucoup de temps, et encore plus de patience. Nous ne croirons pas cependant qu'il ait fallu des siècles pour terminer les plus grands de ces ouvrages. On s'est fait illusion tantôt sur la difficulté du travail, tantôt sur la grandeur du monument, et presque toujours sur l'exécution de l'ouvrage.

Pour bien apprécier ces trois points, il faudroit être mieux instruit qu'on ne l'est de la nature de la pierre sur laquelle s'est exercée l'industrie *indienne*. M. Daniel parle de granit; or on sait que telle fut l'erreur des premiers voyageurs en Egypte, où il est pourtant bien prouvé maintenant qu'on ne trouve aucun temple construit en cette matière. Un autre voyageur, le P. Paulin de Saint-Barthélemi, dit des monumens de *Mavalipouram* qu'ils ont *été creusés avec le pic dans le roc vif*. Or on sait que la roche vive ne peut pas être sculptée. La plupart des masses isolées de ces *pagodes* ont pu être dégagées, et peut-être grossièrement façonnées ou ébauchées, quelle qu'ait été la matière: mais quant au travail d'outil qui en aura exécuté les formes, les zônes et les contours extérieurs, il n'est guère possible de croire que cela ait pu se tailler dans de la roche vive. Ce qu'on peut admettre, c'est que la matière est une pierre dure. Or, quand on lui supposeroit la dureté du marbre, on ne voit pas que ces monumens, tous d'une assez petite dimension, aient exigé plus de peine à sculpter en bloc, que si on en avoit travaillé les détails à part.

Nous avons divisé en deux classes les monumens indiens, ceux qui exigèrent le travail de la construction, et ceux qui furent, si l'on peut dire, des monolithes. Cette dernière classe en présente aussi de deux genres: les uns extérieurs, sculptés dans des blocs hors de terre, les autres creusés dans des bancs de pierre.

Les premiers, tels que les sept pagodes de Mavalipouram, sont (comme on l'a déjà dit) de grosses masses de pierre isolées, telles qu'on en rencontre dans beaucoup de pays, plus ou moins engagées en terre, plus ou moins contiguës avec d'autres masses semblables. Le premier soin de ceux qui voulurent façonner ces masses fut de les dégager, de les isoler et d'aplanir le terrain autour d'elles. Dans certains endroits, on a isolé exprès quelques masses de même mesure, en abattant l'excédent de pierre à l'entour, en pratiquant des espaces ou des allées qui les environnent. Ces masses ont ensuite été sculptées extérieurement au gré de leur configuration naturelle, quelquefois en forme circulaire, et à un seul étage, quelquefois pyramidalement et par étages, ou par zônes irrégulières, et selon les erremens des tours pyramidales dont se composent les pagodes con-

struites. Nul ordre ne règne dans les rapports de ces masses entre elles, nulle symétrie dans leurs formes et leurs détails, parce qu'il a fallu d'abord les laisser où la nature les avoit placées, et ensuite profiter dans chacune des hasards de leur conformation. On y trouve un très-petit intérieur creusé à même la masse, ce qui rappelle l'idée des monolythes de l'Egypte.

S'il falloit chercher quelque conformité d'ouvrage entre l'Inde et l'Egypte, on la trouveroit dans ce goût relatif à l'art de creuser les souterrains, et d'exploiter des masses de pierre à découvert en les travaillant sur place. Mais conclure de cette conformité à des communications politiques ou commerciales, nous paroît une simple conjecture sans fondement. Ce qui seroit plus évidemment hypothétique, ce seroit de tirer d'une simple ressemblance de pratique ouvrière la conséquence d'une corrélation de goût et de style entre l'architecture de chacune de ces contrées. Rien en effet ne ressemble moins au goût de l'architecture égyptienne que le goût de celle de l'Inde; et la suite nous montrera qu'excepté ce qui tient à la pratique des excavations, l'une est pour ainsi dire le contraire de l'autre.

Nous verrons encore que les voyageurs ont beaucoup trop vanté les entreprises des Indiens en mettant les tours construites de leurs pagodes au-dessus des pyramides de l'Egypte. Mais, pour revenir aux ouvrages souterrains, on va voir que l'on s'en est encore formé une idée fort au-dessus de la réalité.

D'après les plans et dessins que M. Daniel nous a donnés de ces ouvrages, et les vues des carrières où ils ont été fouillés (surtout à Elora, où se trouve la plus nombreuse réunion de ces sortes de travaux), on est contraint de reconnoître que leurs dimensions sont très-médiocres, tant en longueur qu'en largeur et en hauteur, un des plus considérables de ces souterrains n'ayant que 57 pieds anglais de long à l'extérieur, 34 de longueur intérieure, 20 de large et 13 de haut. C'est ce que prouvera plus complètement la table comparative de tous ces ouvrages que nous placerons à la fin de cet article.

Ainsi, quant à ce qu'on voudroit appeler *science ou art de construction*, non-seulement l'*architecture indienne*, dans le grand nombre de ses ouvrages qui sont des souterrains, ne peut être mise en parallèle avec les ouvrages des autres peuples; mais, d'après la nature de ce genre de travail, elle ne pourroit être censée avoir eu une *construction*. En effet, ce n'est pas construire que creuser des bancs de pierre; et si c'est une industrie, il n'y en a pas de plus simple; et ceci s'applique également aux monumens taillés extérieurement à même la masse dans des blocs de pierre brute.

Mais il est dans l'Inde une autre espèce de monumens qui ont exigé, n'importe à quel degré, l'art ou la science de la construction. Nous voulons parler de ces édifices (appelés *pagodes*) qui se composent d'une grande enceinte, autour de laquelle s'élèvent de hautes tours pyramidales que plus d'un écrivain, sur la foi de quelques voyageurs, et le voyageur Sonnerat lui-même, ont mis non-seulement au niveau, mais encore beaucoup au-dessus des pyramides d'Egypte. Toutefois, l'hyperbole de ces comparaisons se trahit de soi-même.

Il est assez vrai que ces édifices, les seuls dans l'Inde qui arrivent à une certaine élévation, sont construits dans la forme pyramidale. Mais par ce mot on doit se garder d'entendre que ce soient de véritables pyramides. Le plus grand nombre ressembleroit beaucoup plus fidèlement à certains clochers bâtis en pierre, qu'on voit surtout en Allemagne. Leur empattement est peu considérable; et comme ils sont bâtis de fond, leur élévation n'offrit rien de difficile. Quelques-unes de ces masses, comme la tour de Madoureh, paroissent n'avoir été élevées que pour simple parade; elle n'a guère que 60 pieds de hauteur. Ce qu'on peut y remarquer de particulier, c'est la multiplicité des petits objets sculptés du haut en bas, et qui rappelle parfaitement le goût gothique. En effet, ces bâtisses pyramidales sont fort loin d'offrir les variétés de dessin, de composition ou de masses, par conséquent les talens de construction qu'exigèrent les septizones de l'architecture grecque ou romaine.

Si nous en croyons un dessin rapporté par M. de Caylus (*Mémoires de l'académie des belles-lettres*, tom. XXXI, pag. 45), la forme pyramidale est plus sensible à la pagode de Chalembrom qu'à Madoureh. Elle s'élève également au-dessus d'une des portes d'entrée de l'enceinte; les portes sont percées dans un massif haut de 32 pieds, et qui semble servir de soubassement au corps pyramidal qui les surmonte. Le tout ensemble, d'après les différentes mesures des voyageurs, ne peut pas s'élever à plus de 120 pieds; la base auroit environ 80 pieds de large. La masse générale ne se termine pas en pointe; elle offre au contraire à son sommet une plate-forme de 36 pieds de large. Les quatre faces sont inégales en largeur, c'est-à-dire que les façades latérales sont beaucoup plus étroites que les deux autres.

On rapporte à dessein ces détails, pour faire voir combien sous tous les rapports il y a de différences entre ces tours pyramidales et les pyramides de l'Egypte. Quant à ce qu'il a plu aux voyageurs d'appeler des étages dans la plupart de ces monumens, nous verrons à l'article suivant que ce ne sont le plus souvent que des bandes d'ornemens.

C'est ce que nous montre le plus grand de ces monumens, je veux dire la pagode de Tanjaour, que lord Valentia (*Voy. and Travels in India*, tom. 1, pag. 356) regarde comme le plus beau modèle d'édifice pyramidal qu'on puisse voir dans tout le pays, qui, dit-il, justifie le nom de *grande* sous lequel on désigne cette pagode. Elle a 200 pieds d'élévation en comptant la base, c'est-à-dire qu'elle égale en hau-

teur les tours de Notre-Dame à Paris. Elle est assise sur un soubassement carré de plus de 40 pieds de haut, et se termine par une plate-forme que surmonte un petit corps arrondi en coupole. Toute cette masse pyramidale s'élève par petites retraites, au nombre de douze bandes diversement sculptées. La construction de ce monument, dit M. Hodges, a été fort simple : il a suffi d'y entasser pierres sur pierres, et la forme pyramidale par retraites a singulièrement facilité les moyens d'exécution.

Il ne faut pas croire non plus que ces monumens, dont le massif est de maçonnerie, aient exigé de prodigieux efforts dans la taille et le transport des matériaux. Plus d'un renseignement sur la construction des édifices de l'Inde tend à rabaisser l'idée qu'on peut s'en faire, beaucoup au-dessous de l'opinion qu'on a de la construction des pyramides d'Egypte.

Ainsi les voyageurs sont d'accord qu'à Chalembrou, par exemple, les masses pyramidales dont on a parlé ne sont construites en pierres de taille que jusqu'à la hauteur de 30 pieds. Tout le reste de la construction est de briques jusqu'au sommet. Ce massif est revêtu d'ornemens incrustés, soit de pierre, soit de terre cuite, qu'on a recouverts d'un ciment blanc. Il en est de même à Mandoureh.

Tous les voyageurs, toutes les descriptions et tous les dessins s'accordent sur un point, c'est qu'on ne trouve dans l'Inde aucune indication de voûte, aucun reste de partie ceintrée ou d'arcade. Ne seroit-il pas probable qu'ici, comme en Egypte, l'usage des souterrains et des excavations, ou des bancs de pierres, qui ne présentent jamais que des couvertures horizontales, ne pouvant suggérer l'idée de la voûte, auroit naturellement familiarisé les yeux avec la pratique des plafonds?

On lit dans quelques descriptions que certaines allées de colonnes ont pour couverture plate, tantôt des briques liées ensemble par un ciment impénétrable à l'eau, tantôt des cailloux qui forment avec ce ciment des plafonds fort solides. Or de pareilles couvertures ne peuvent avoir lieu qu'avec de petites dimensions, et dans une très-moyenne portée. En général tous les intérieurs sont plafonnés au moyen de grosses pierres posées à plat, et qui portent, par leurs deux extrémités, sur des colonnes ou sur des chambranles, selon qu'elles servent de plafond à des salles, ou de linteau à des portes d'entrée.

Il est visible que toutes ces pratiques, nées d'un instinct qui dispense d'art et de science, sont restées dans l'Inde beaucoup au-dessous de ce qu'elles furent en Egypte. Dans ce dernier pays la science de la construction fut bornée sans doute par la force des habitudes et par l'empire des institutions. Mais quoique rien de hardi dans les opérations de la coupe des pierres ne s'y fasse remarquer, cependant on est contraint d'y admirer une grande habileté dans l'emploi des matériaux, dans la liaison des pierres et dans la justesse de l'appareil. Les monumens de l'Inde déposent au contraire d'une fort grande ignorance en ce genre. On diroit que les architectes de ce pays n'auroient visé qu'à se passer de l'art de tailler et d'appareiller les pierres. Habitués, comme on l'a vu, à des monumens d'une très-petite élévation dans leur intérieur, il ne leur fut pas difficile de rassembler des blocs de pierre pour former d'un seul morceau les supports de leurs plafonds. C'est ainsi que nous voyons, dans l'ouvrage de M. Daniel, qu'a été construit un des plus grands et des plus beaux intérieurs que l'on connoisse parmi les monumens de l'Inde. On veut parler de celui qu'on désigne à Madoureh par le nom de *Tschoultry*, assez longue galerie qu'on prétend avoir été un hospice, et où se fait remarquer la plus grande prodigalité d'ornemens. Elle est formée de piliers qui, au lieu d'avoir été construits, sont tout simplement de gros morceaux de pierre, lesquels ont été transportés là et enfoncés en terre à l'instar des piles qui soutiennent les carrières, et façonnés ou sculptés en place. Quelques critiques pensent que cet ouvrage n'est pas d'une grande antiquité. S'il en est ainsi, le système dans lequel il est exécuté prouveroit que les pratiques usitées des monumens souterrains se sont perpétuées dans l'Inde, comment leur goût et leurs procédés furent appliqués à la formation d'édifices postérieurement élevés, qu'enfin l'art de bâtir en ce pays n'y auroit été que l'héritage des pratiques routinières d'un instinct primitif et ignorant.

PARAGRAPHE II. — *De l'ordonnance et de la décoration.*

On réunira ici sous le nom d'*ordonnance* deux choses que l'on distingue dans l'architecture régulière; savoir, cette disposition qui consiste dans l'emploi de ce qu'on appelle *les ordres*, et ensuite le système même des ordres ou des différens genres de colonnes, qui sont les types que l'art emploie pour donner à chaque genre d'édifice, et sa physionomie et son caractère propre.

Considérant d'abord ici l'ordonnance sous le rapport plus général de la composition d'un monument et de l'arrangement de toutes ses parties, nous dirons que ce mérite ne se fait remarquer que dans les pays où l'art de l'architecture trouve à s'appliquer aux diversités d'édifices que comportent tous les genres d'établissemens publics, toutes les distinctions sociales, tous les emplois gradués des besoins de la société. C'est encore en ce genre d'ordonnance hiérarchique, si l'on peut dire, que l'architecture grecque ou romaine a laissé des modèles aux âges suivans.

Mais rien de semblable ne se présente à nous dans l'examen et l'analyse qu'il nous est possible de faire de l'*architecture indienne*, d'après les dessins recueillis par les voyageurs.

D'abord il paroît assez constant que tous ces anciens monumens que nous avons déjà cités, soit ceux qui furent creusés, soit ceux qui furent construits, ont eu tous une seule et même destination, c'est-à-dire religieuse. Quoique des traditions populaires aient autorisé des voyageurs à donner le nom de palais au reste de plusieurs de ces monumens, toutefois les critiques les plus récens et les plus instruits s'accordent aujourd'hui à penser que ce furent des temples, et les figures de divinités qu'on y voit partout sculptées ne permettent guère d'embrasser une autre opinion. Dès-lors on peut affirmer que les architectes de ces temples, astreints à de certaines routines consacrées, ne furent jamais dans le cas de donner l'essor à leurs inventions, quand le système des castes, propre encore à perpétuer l'uniformité de toutes les pratiques, n'eût pas suffi pour abâtardir toute faculté inventive.

Rien ensuite ne fut moins propre au développement du talent de l'ordonnance, comme composition architecturale, que la pratique des édifices souterrains. Aussi rien de plus monotone, rien qui soit plus privé de toute espèce de combinaison, que ces temples où l'on ne trouve d'art que dans le travail mécanique des ornemens, dont le caprice le plus arbitraire fit seul les frais aux gré d'un instinct routinier.

Cette influence de l'instinct se fait également sentir dans la disposition des pagodes construites. Toutes le sont sur un plan uniforme. C'est toujours un grand mur d'enceinte avec des portes, au-dessus desquelles s'élèvent les tours dont on a parlé. L'intérieur est rempli, sans ordre ni symétrie, de petites chapelles ou d'autres objets sans correspondance de forme ou de dimension. S'il s'y trouve quelques diversités, rien n'indique qu'aucun art les ait dictées, surtout en vue du plaisir des yeux. On est tenté de croire que l'habitude de sculpter des masses de pierre isolées, telles que la nature du terrain les offroit, c'est-à-dire sans rapport entre elles, auroit familiarisé les yeux avec les incohérences qu'on remarque dans l'ensemble des pagodes construites.

S'il s'agit maintenant d'entendre le mot et l'idée d'*ordonnance*, sous le rapport de système des colonnes et de la théorie de leur emploi, relatif au caractère de chaque édifice, une question première est à résoudre en ce genre à l'égard de l'Inde. Il faut examiner avant tout si l'architecture de ce pays a eu, on ne dit pas des *ordres* de colonnes, mais seulement des colonnes.

Or, on ne sauroit dire quelle forme, quelle proportion, quels ornemens constituent la manière d'être générale des espèces de supports qui dans l'Inde tiennent lieu de colonnes. Si on examine ces supports dans les ouvrages souterrains dont, comme on le voit, (par la table ci-après) la hauteur est très-peu considérable, on trouve en place de colonnes, des piliers exagônes sans base, sans chapiteau, sans ornement aucun (tels ils sont au temple de *Visvoua-karma*, dessiné par Daniel). Quelquefois des piles carrées sont surmontées d'une sorte de long plateau en manière de semelle. Ailleurs, et c'est pour le plus grand nombre, ces supports sont formés d'un soubassement carré, qui prend à lui seul plus de la moitié de la hauteur totale d'une petite portion de fût, si on peut l'appeler ainsi, qui semble être plutôt le piédouche d'un vase que le corps d'une colonne, et sur lequel s'élève une sorte de masse fort difficile à définir, qui tantôt reçoit un plateau, et tantôt deux. Toutes ces formes compilées et ramassées composent des supports qui n'ont guère plus de dix à quinze pieds de haut. Or, rien de tout cela ne peut porter le nom de colonne (proprement dite) dans cette architecture.

En effet y eut-il quelque règle, quelque méthode présidant à l'exécution de ces objets? Il suffit de jeter un coup-d'œil sur les dessins que M. Daniel nous a donnés de tous les temples d'Élora, où se trouve la réunion la plus nombreuse de tous ces genres de supports, pour se convaincre que rien de semblable à ce qu'on peut appeler des règles n'eut lieu dans un travail qui, à vrai dire, n'en pouvoit guère admettre. Des règles ne se fondent que sur des principes, soit de nécessité, soit de convenance, qui commandent soit au besoin, soit au goût d'en suivre les indications.

Si quelque chose, dans les supports dont on parle, peut rendre une raison de leur manière d'être, c'est le peu d'élévation de ces souterrains creusés dans des bancs de pierre. L'idée de la colonne avec ses développemens ne put y naître. Celle que la nature y dut inspirer fut plutôt l'idée de balustre. Rien de nécessaire n'étant entré dans la configuration d'un semblable type, l'esprit de l'ornement ne put que s'en faire un jeu. Aussi la plus bizarre irrégularité s'empare-t-elle de tous les détails de ces piliers; tantôt leurs grands piédestaux sont lisses, et tantôt ils reçoivent des cannelures; tantôt les fûts ou plutôt les piédouches sont en lignes droites; tantôt ils se courbent en congé; tantôt deux chapiteaux s'élèvent l'un au-dessus de l'autre; tantôt leurs plateaux sont alongés et tantôt racourcis. Ici les piédestaux ont des socles, là ils posent à cru sur le terrain. On voit des chapiteaux arrondis en globe ou applatis en tailloirs. Telle est la bizarrerie multiforme des parties de cette architecture, qu'elle échappe à toute description.

En un mot ce qui ne sauroit échapper à l'observation même la plus superficielle, c'est que ces monumens n'ont véritablement point de colonnes, encore moins par conséquent ce qu'on est convenu d'appeler du nom d'ordre en architecture.

Les édifices construits *sur terre* sont ceux où il seroit plus probable de trouver ce qu'on appelle *ordonnance*, entendue comme application des ordres de colonnes à la composition ou à la décoration des masses. A cet égard on doit avouer que l'emploi de

supports en manière de colonnes fut prodigieux dans quelques constructions d'edifices, si l'on en croit les récits du voyageur qui a décrit la pagode de Chalembrom.

Entre tous les corps de bâtiment qui remplissent sans aucune symétrie l'espace compris dans la double enceinte des murs qui l'environnent, on distingue deux salles, dont l'une s'appelle *la salle aux cent colonnes*, parce qu'il paroît que les espèces de portiques dont elle se compose sont supportés par un semblable nombre de piliers. L'autre se désigne sous le nom *des mille colonnes*. Y en a-t-il réellement ce nombre, ou est-ce une manière de parler? Il paroît toutefois, par la description, que cette forêt de colonnes dans l'origine n'avoit pas de murs extérieurs. Ceux qu'on y voit aujourd'hui sont l'ouvrage des musulmans qui les bâtirent pour en faire un magasin de vivres. Les colonnes y sont disposées en quinconce, de façon à offrir dans tous les sens des allées droites. Nous ne savons rien sur la forme et la proportion de ces supports, si ce n'est qu'ils soutiennent, selon l'usage, un plafond de grosses pierres qui vont d'une colonne à l'autre. Mais en avant de ce monument il existe une allée de colonnes rangées sur deux files, et qui lui servent de vestibule. Or, le voyageur nous apprend qu'elles n'ont ni base ni chapiteau. Croirons-nous ensuite qu'il y ait eu un grand mérite d'ordonnance dans cet emploi immodéré de colonnes, qui, pour avoir été rangées en quinconce, ne demandèrent pas plus de connoissances que n'en exigent des plans d'allées d'arbres?

Si nous considérons maintenant l'ordonnance ou l'emploi des ordres et des colonnes, surtout dans leur application aux masses d'architecture, comme étant une partie la plus importante peut-être de leur décoration, on doit dire que l'*architecture indienne* en sut tirer très-peu d'effet.

Les tours des pagodes, comme on l'a déjà vu, ont quelques rapports avec ces édifices composés de plusieurs zônes qui, chez les Grecs et les Romains, alloient toujours en diminuant dans une forme plus ou moins pyramidale. Ces sortes de compositions furent employées chez eux à des phares, à des bûchers, à des mausolées construits à l'instar des bûchers. Chaque étage de ces monumens s'élevant en retraite l'un sur l'autre, y étoit formé d'une ordonnance de colonnes qui en faisoient la principale décoration. Il ne paroît pas, d'après le nom de *septizône* donné à quelques-unes de ces masses, que jamais le nombre des étages y ait excédé celui de sept.

Les constructions pyramidales des pagodes de l'Inde n'offrent réellement point l'idée d'étage, quoique dans quelques-unes il y ait une petite fenêtre à chaque zône. Dans le fait, ces zônes ne sont que des bandeaux quelquefois sans retraite, comme à Chalembrom, quelquefois avec une petite retraite de quelques pouces, ainsi que cela se voit à la grande pagode de Tanjaour. On ne sauroit supposer que des colonnes aient été appliquées à l'ornement de ces bandes, qui s'y trouvent quelquefois au nombre de quinze. Elles reçoivent tantôt des applicages de cuivre doré, tantôt des figures d'idoles, tantôt des fenêtres feintes ou des découpures qui ne sauroient avoir de nom.

La décoration, comme l'on sait, se compose en architecture de grandes parties et de petits détails que l'on appelle *ornemens*.

Les ordres de colonnes n'entrèrent réellement point dans les habitudes de la décoration indienne en grandes parties. On peut toutefois comprendre dans cette catégorie l'emploi qu'elle fit des représentations d'éléphans comme supports des masses de la construction.

Dans un temple d'*Elora*, appelé *kaïlaca*, dont M. Daniel nous a donné des dessins qui paroissent fort exacts, on voit trois masses de bâtimens sur une même ligne, qui ont pour soubassement des éléphans sculptés et représentés de face. Cette idée ingénieuse, dont une architecture régulière s'accommoderoit fort peu, ne seroit pas à dédaigner dans les décorations scéniques de quelques pièces de théâtre dont l'action se passeroit en Asie.

Les Indiens ont singulièrement multiplié les images d'éléphans et de lions dans leur décoration. Des têtes et des trompes d'éléphans et de lions furent volontiers employées comme supports des espèces de couronnement ou de corniches avancées qui débordent en surplomb l'intérieur des monumens souterrains.

Quand on veut donner une idée du génie de la décoration d'un peuple, ce qu'on peut faire de mieux c'est d'en citer le plus grand et le plus bel ouvrage. A cet égard, il nous paroît qu'aucun ensemble décoratif, d'après les dessins des voyageurs, n'est comparable à celui du monument dont on a déjà parlé, et qu'on appelle le *Tchoultry*, ou l'hospice de Madoureh. Cette grande salle intérieure, d'après les rapprochemens qui suppléent au défaut d'échelle, paroît avoir 100 pieds de long, sur 25 à 30 de haut, et autant de largeur par en bas. Le système d'encorbellement, selon lequel sont pratiquées toutes les saillies des chapiteaux et des espèces d'entablement qui supportent le plafond, paroît avoir dû réduire sa largeur à une quinzaine de pieds, ce qui fut pratiqué ainsi en vue de la mesure des pierres destinées à la couverture.

La perspective de cette galerie offre véritablement un aspect théâtral, et la symétrie qui règne dans tous ses supports lui donne une apparence d'art, de composition et de décoration très-supérieure à ce qu'on voit aux autres ouvrages indiens. Mais lorsque ensuite on se rend compte des parties de cet ensemble, on n'y trouve plus que le produit d'un instinct qui charge tout, du haut en bas, de découpures, de détails capricieux, privés de signification pour l'esprit et d'effet pour l'œil.

La coupe et les détails en grand d'un des piliers

de cette galerie en disent plus à cet égard que son ensemble n'en fait comprendre. Rien de plus monstrueux au jugement du goût que cet assemblage d'un éléphant, d'un rhinocéros et d'un lion, découpés en relief l'un au-dessus de l'autre dans la hauteur de ce pilier, dont toutes les superficies, du reste, sont ciselées et brodées plutôt que sculptées, et offrent un assemblage sans motif ni suite de tout ce qu'en l'absence de la raison la fantaisie peut rêver ou improviser.

Nous en pouvons dire autant de cette partie de la décoration qu'on appelle l'*ornement*, partie si intéressante de l'architecture grecque. Dans l'*architecture indienne*, ce n'est qu'un jeu de hasard qu'aucune espèce d'imitation n'a jamais su assujettir à la moindre combinaison, à aucune apparence de vérité ou de vraisemblance.

Comment, au reste, l'*ornement* auroit-il pu recevoir quelques effets des lumières de cette vérité, là, où, comme on l'a dit, toute imitation réelle de la nature dans la conformation du corps humain fut toujours inconnue? Comment le sculpteur auroit-il cherché la justesse de l'imitation dans la configuration des plantes, des animaux, des attributs, etc., lorsque l'imitation de la figure humaine étoit condamnée à rester dans un état d'enfance éternelle?

Quelques voyageurs ont voulu comparer la sculpture des idoles de l'Inde à celle des statues égyptiennes. L'Egypte effectivement ne connut jamais non plus la vérité d'imitation dans la représentation du corps humain. Sans doute ses statues et tous ses signes hiéroglyphiques ne furent que les caractères consacrés d'une écriture qui ne pouvoit changer; toutefois il nous paroît que ces caractères étant formés d'une multitude d'images d'animaux, de plantes et d'associations d'objets variés, leur exécution avoit pu exiger de l'artiste une imitation plus recherchée. Aussi découvre-t-on dans plusieurs de ces figures une certaine approximation de vérité, un esprit de recherche et un fini mécanique assez remarquable.

Lorsqu'on voudra établir un parallèle rigoureux entre l'architecture de l'Egypte et celle de l'Inde, une des données de ce parallèle sera nécessairement la confrontation du goût de la sculpture d'un de ces pays avec le goût de la sculpture de l'autre. Or, on peut toujours observer que le goût égyptien, quoique privé d'art dans la sculpture, a toutefois l'avantage de n'offrir aux yeux rien de rebutant. La forme des figures y est privée de mouvement et de vérité; les compositions y sont sans action, les têtes sans expression. Mais de tout cela il ne résulte d'autre idée ou d'autre impression que celle d'absence d'art véritable; de ce manque de savoir est provenu un effet de simplicité qui a quelque chose d'imposant, parce que la privation absolue de détails porte toujours avec soi une idée correspondante à celle de grandeur.

Mais telle n'est pas l'ignorance qui se fait sentir dans les ouvrages de la sculpture indienne; on y voit une prétention minutieuse à rendre les détails, à exprimer les petites choses, à contrefaire plutôt qu'à imiter la nature, ou à l'imiter précisément dans ce qu'elle offre d'accessoire. Or, cette prétention y devient d'autant plus choquante que ce qui manque, c'est l'essentiel, on veut dire l'ensemble. Qu'importe en effet que les cils des yeux, les cheveux, les ongles soient marqués, dans des figures dont la tête est aussi grosse que le corps?

En comparant maintenant le style des deux sculptures au style des deux architectures, on est frappé de leur conformité en chacun des deux pays.

En Egypte, la forme principale de l'édifice et de chacune de ses parties est toujours dominante; car les signes hiéroglyphiques dont les monumens sont couverts, ni ne détruisent l'effet principal de la forme, ni ne font diversion à l'impression générale.

Dans l'Inde, la forme principale disparoît ordinairement sous la multitude des ornemens qui la divisent et la décomposent.

En Egypte, c'est l'essentiel qui vous frappe; dans l'Inde, les accessoires vous en détournent.

En Egypte, la première qualité est toujours celle de la grandeur, et les plus petits monumens vous en imposent.

Dans l'Inde, la minutie des découpures feroit paroître petits les plus grands édifices.

En Egypte, la solidité portée au plus haut point commande l'admiration au spectateur.

Dans l'Inde, on ne trouve ni la réalité de la solidité dans le genre des constructions, ni même l'apparence de cette qualité dans les monumens souterrains, que l'artiste du décorateur s'est plu à évider avec une recherche qui met la légèreté des porte-à-faux à la place de la massiveté réelle, que les Egyptiens ont eu le bon esprit de laisser à leurs excavations.

Pour désabuser des idées exagérées que beaucoup de personnes se sont faites des monumens de l'Inde et de leur grandeur, nous ne pouvons mieux y parvenir qu'en mettant sous les yeux du lecteur, dans le tableau suivant, le résultat exact donné par M. Daniel de la mesure précise et de l'étendue des plus célèbres monumens de cette contrée.

Temple de Diagannatha.

Largeur extérieure..........	57	pieds anglais.
Longueur intérieure........	34	
Largeur intérieure..........	20	
Hauteur ....;...........	13	
Hauteur des piliers.... ,....	11	

Temple de Parocoua.

Longueur intérieure........	35
Largeur	25
Hauteur	8

Temple de l'Adi-Natha.

Longueur	45	pieds anglais.
Hauteur	9	

Temple d'Indra.

Profondeur	54	
Largeur	44	
Hauteur	27	
Hauteur des colonnes	22	

Temple de Doumar-Leyma.

Longueur	55	
Largeur	18	6
Hauteur	16	10

Temple de Djenonasta.

Largeur	11	
Hauteur	11	2
Longueur	111	

Autre temple.

Largeur	22	4
Hauteur	15	

Temple de Mahadeo.

Longueur	66	
Largeur	17	
Hauteur	12	

Temple de Ramichouer.

Longueur	90	
Hauteur	15	

Temple de Kailaça.

Profondeur	88	
Hauteur	47	

Le temple souterrain d'Eléphanta, près du port de Bombay, a 130 pieds de large, et la hauteur de l'intérieur est de 14 pieds et demi. La grotte d'Ambola, dans l'île de Salfette, est un temple de 28 pieds en carré, soutenu par vingt piliers qui ont 14 pieds de haut.

INDUSTRIA. Ville antique de la Ligurie, à six lieues de Turin, dont Pline a parlé en deux endroits. Elle étoit, selon lui, située sur les bords du Pô, dans l'endroit où il commence à être le plus navigable, *ubi præcipua altitudo incipit*. Les géographes méconnurent long-temps la vraie position de cette ville.

Deux savans piémontais, Antoine Ricolvi et Jean Paul Rivantella, voulant joindre à leur ouvrage sur les monumens de Turin un supplément qui traitât des antiquités du Piémont et de la Savoie, consacrèrent à ces recherches les automnes de 1743 et 1744. Ils apprirent qu'à peu de distance de Verrue, sur la

rive droite du fleuve, à *Monteu di Pô*, on déterroit quelquefois des monumens qui sembloient annoncer que ce lieu avoit été anciennement habité par les Romains.

Ils trouvèrent sur le fragment du piédestal d'une statue qui avoit été élevée à une femme appelée *Cocceia*, les mots AB. IND. qu'ils interprétèrent *ab Industriensibus*. Jusque-là on avoit cru que Casale avoit été bâti sur l'ancien site d'*Industria*. Les savans piémontais virent leur conjecture acquérir encore plus de force par l'examen des anciennes chartes de la paroisse du lieu. L'église y est nommée *Sanct. Joannes-Baptista de Lustria*. Ils reconnurent que ce dernier nom étoit une corruption de celui d'*Industria*. On trouve en effet, dans quelques anciennes éditions de Pline, *Inlustria* pour *Industria*. Ils firent creuser sur la place où l'on déterroit le plus de débris. Cette fouille produisit des médailles, un superbe vase de bronze qui contenoit 96 médailles d'or, un trépied de bronze qui se ploie, et qui peut être comparé aux plus beaux ouvrages de ce genre trouvés dans les ruines d'Herculanum ou de Pompeï, une portion d'un grand foudre doré qui auroit appartenu à une statue colossale de Jupiter.

Enfin une table de bronze encadrée de même métal décida la question en levant tous les doutes. Elle contenoit une inscription fort belle, consacrée au génie et à l'honneur d'un certain Lucius Pompeïus Herennianus, par le collége des pastophores d'*Industria*.

Les fouilles d'*Industria*, depuis long-temps abandonnées, ont fait connoître les vestiges d'un temple, un pavé en mosaïque, des débris de tout genre, et une multitude d'objets qui ont enrichi le Muséum de Turin. Il est probable que de nouvelles recherches produiroient encore de nouveaux trésors.

Le véritable nom d'*Industria*, dans l'ancien langage ligurien, étoit *Bodincomagum*, nom formé de celui de *Bodincum*, qu'on donnoit au Pô. La colline qui s'élève au-dessus d'*Industria* s'appelle encore *Mondico*, nom qui paroît être une corruption du premier.

INFIRMERIE, s. f. Ce nom se donne soit à un corps de bâtiment, soit à une ou plusieurs pièces qui, dans des établissemens d'instruction publique, tels que colléges, écoles, séminaires, etc. dans des communautés, dans des hospices civils ou militaires, sont destinées à recevoir les malades de l'établissement, à les séparer du reste de ceux qui l'habitent, autant pour la salubrité de toute la maison, que pour la facilité du traitement des maladies.

Une *infirmerie*, selon le plus ou le moins d'étendue des établissemens qui en réclament l'usage, doit réunir plus ou moins de salles, telles que chambres séparées, cuisines, apothicairerie, promenades, bains, étuves, et doit être pourvue de tout ce qui est néces-

saire pour soigner, traiter et médicamenter les malades.

INGÉNIEUR, s. m. On distingue deux classes d'*ingénieurs;* il y a les *ingénieurs* militaires et les *ingénieurs* civils : ce qui les distingue, c'est la différence des travaux de construction auxquels ils s'appliquent.

L'*ingénieur* militaire est un homme qui doit être parfaitement instruit de tout ce qui regarde la construction et l'entretien des fortifications, des édifices militaires nécessaires dans les places de guerre, et doit par conséquent connoître à fond tout ce qui concerne l'attaque et la défense des places.

Relativement à la marine, l'*ingénieur* militaire est tenu d'être versé dans tout ce qui a rapport à la construction des vaisseaux, des ponts, des jetées, des môles et autres édifices de ce genre.

L'*ingénieur* civil, et qui appartient à ce qu'on appelle l'*établissement des Ponts-et-Chaussées*, est un homme ayant fait des études de construction qui s'appliquent à la bâtisse des ponts, des murs de quai, des turcies et levées, et à la formation des routes ou des grands chemins publics.

INGÉNIEUX, adj. m., sembleroit devoir se dire en général de tout ouvrage ou de tout artiste qui dénote du génie ; cependant ce mot exprime une nuance d'idée assez différente. Ainsi, en parlant d'un ouvrage qui auroit exigé les plus grandes combinaisons et toute la profondeur du génie, on n'appellera pas cet ouvrage *ingénieux*. On donnera ce nom plutôt à l'ouvrage dont le travail aura demandé de l'esprit, qui se sera fait remarquer par un emploi d'inventions fines et délicates, par une économie de moyens, et par des effets qui provoquent la surprise plus que l'admiration. Celui qui découvrit les lois de la pesanteur fut un homme de génie ; celui qui imagina le baromètre fut un homme *ingénieux*.

Appliqué à tous les arts du dessin et à l'architecture, le mot *ingénieux* désigne moins l'invention en grand que cette invention de détails qui semble synonyme d'adresse et d'intelligence.

On ne donnera pas le nom d'*ingénieux* aux grandes pensées, aux conceptions neuves et hardies des grands peintres, aux compositions sublimes des sculptures fameuses que tout le monde connoît ; mais on le donnera, comme Pline lui-même le donnoit en parlant du peintre Nealcès, à ces épisodes adroits qui expliquent un sujet, à ces ressources de motifs indirects qui aident à deviner ce qui pourroit rester une énigme pour les yeux.

Ainsi Pline disant du peintre qu'on vient de nommer qu'il étoit *ingeniosus et solers in arte, ingénieux* et adroit dans son art, définit par cette association d'idées le mot dont il s'agit, de la manière dont nous l'avons défini nous-mêmes. Nealcès avoit à peindre un combat naval entre les Egyptiens et les Perses, et le combat s'étoit donné sur le Nil, dont l'étendue vers son embouchure présente l'immensité de la mer : pour faire entendre au spectateur que ces eaux etoient celles du Nil, il fit voir sur le rivage un âne se désaltérant dans ces eaux, et un crocodile en embuscade.

Le même écrivain se sert des mots *argumento ingenioso*, motif *ingénieux*, pour exprimer l'invention allégorique au moyen de laquelle le peintre Parrhasius avoit réussi à représenter, dans un seul et même objet, les sept ou huit caractères différens, ou contraires entre eux, sous lesquels il avoit voulu exprimer les variations et les contradictions du peuple d'Athènes.

Le Poussin est celui des peintres modernes auquel on pourroit le plus justement appliquer le nom d'*ingénieux* dans le sens selon lequel Pline a employé ce mot. Plusieurs de ses tableaux, comme la Danse des quatre Conditions de la vie, comme le Paysage de l'Arcadie, brillent par ces motifs *ingénieux*, résultat d'une imagination que l'étude a ornée, et qui a fait appeler ce peintre *le peintre des gens d'esprit*.

On distinguera de même en architecture l'artiste *inventif* de l'artiste *ingénieux*. Cet art comporte, plus peut-être qu'aucun autre, l'emploi de la qualité que désigne ce mot. Cette qualité n'est pas celle qui produit les grands effets, mais celle qui sait profiter de tout et même des défauts de régularité, du manque d'espace, des sujétions les plus gênantes, et sait tirer d'un obstacle des beautés qui empêchent de soupçonner qu'il y ait eu une difficulté vaincue. Si l'on demandoit un exemple de ce genre de mérite, je crois qu'aucun architecte n'hésiteroit à citer le palais Massini, ouvrage de l'*ingénieux* Balthasar Peruzzi, qui sut tirer le parti le plus heureux d'un site ingrat, irrégulier. Toutefois ce parti est tel qu'on le croiroit inventé à plaisir. Ce qui plaît dans cet ensemble est précisément ce qui auroit pu rendre très-déplaisante l'architecture d'un artiste moins *ingénieux*. Tout y est commandé par le site, et l'on croiroit que l'architecte a commandé lui-même l'emplacement. L'espace est petit et étroit ; tout ce qui le remplit est grand et y paroît à l'aise.

C'est encore dans le choix et l'emploi des ornemens, et aussi dans leur application aux différens espaces, et dans la signification qu'ils peuvent recevoir par des combinaisons nouvelles, que l'architecte fait preuve d'un talent *ingénieux*.

INGRAT, adj. Ce mot se dit, en architecture, de tout ce qui se montre rebelle, soit à l'invention, soit à l'exécution.

Il y a dans cet art, comme dans les autres, des sujets *ingrats*, c'est-à-dire qu'il y a des édifices dont la destination ne présente point à l'imagination de partis heureux ni de caractères faciles à exprimer.

Il y a des terrains et des emplacemens *ingrats* qui

se prêtent avec beaucoup de peine à des inventions riches, à des combinaisons régulières.

Ingrat se dit aussi, dans l'exécution, des matières ou trop molles et qui ne sauroient recevoir de fermeté dans les formes, ou trop dures et réfractaires à l'outil, ou composées de parties inégales et hétérogènes qui en rendent le travail pénible et quelquefois impossible.

Le mot *ingrat* s'applique quelquefois, dans l'ordre moral, aux dispositions mêmes de l'esprit, qui rendent certains sujets inhabiles à apprendre ou à retenir ce qu'ils ont appris, ou à en faire un emploi convenable. On dit dans ce sens un *naturel ingrat,* une *mémoire ingrate,* des *dispositions ingrates.*

INIGO JONES. Architecte anglais.

Son nom propre et de famille est *Jones. Inigo*, son prénom, que l'on associe toujours à son vrai nom, est espagnol, et lui fut donné au baptême par des marchands d'Espagne qui étoient liés d'affaires avec son père.

Inigo Jones naquit vers 1572, dans le voisinage de l'ancienne église de Saint-Paul à Londres, où son père étoit, à ce qu'on croit, tailleur d'habits. Les uns disent qu'il reçut une éducation soignée; les autres qu'il fut mis en apprentissage chez un menuisier. Toujours est-il certain que de très-bonne heure il montra beaucoup de goût et de dispositions pour le dessin et même pour la peinture, surtout celle du paysage, genre dans lequel il montra du talent, comme le prouvent quelques ouvrages de lui, conservés à Chiswick-House, maison de campagne du duc de Devonshire, à quatre milles de Londres.

Ses talens le recommandèrent au comte d'Arundel, ou, selon d'autres, à Guillaume comte de Pembroke. Ce fut aux frais d'un de ces deux seigneurs qu'il voyagea en Italie et dans d'autres parties de l'Europe, où, pour perfectionner son goût et accroître ses connoissances, il étudia ce que chaque pays avoit de plus remarquable.

Mais l'Italie surtout fixa son goût et le genre de ses études. Venise étoit le lieu de sa résidence ordinaire, et sa prédilection pour cette ville sembloit déjà présager en lui un rival du célèbre architecte qui embellissoit alors ce pays des productions de son art. *Inigo Jones* n'étoit encore qu'étudiant, et déjà une réputation prématurée l'indiquoit comme un maître habile. Cette réputation le fit appeler par Christian IV, roi de Danemarck, qui le nomma son architecte.

Inigo Jones étoit depuis quelque temps en possession de cette place, lorsque le prince, dont la sœur avoit épousé Jacques Ier, roi d'Angleterre, vint dans ce pays et y ramena notre architecte. L'amour de la patrie l'y retint, et bientôt il trouva dans la magnificence du roi Jacques plus d'une occasion d'exercer ses talens.

Inigo Jones fit un second voyage en Italie et y resta quelques années, s'exerçant de plus en plus dans l'architecture, son art favori, jusqu'au moment où vint à vaquer dans sa patrie la place d'inspecteur des bâtimens, à laquelle il fut appelé : en y entrant, il fit preuve d'un désintéressement assez rare. Son prédécesseur avoit, par des circonstances extraordinaires, grevé son département d'une dette très-considérable. Le conseil privé fit venir le nouvel inspecteur, pour avoir son opinion sur les moyens d'éteindre cette dette et d'en opérer le dégrèvement. *Inigo Jones* alors, non-seulement offrit de servir sans émolumens dans tout ce qui dépendoit de lui, mais encore il persuada à tous ceux qui lui étoient associés de faire de même jusqu'à ce que la dette fût entièrement acquittée. Par ce moyen l'arriéré fut bientôt payé.

Le roi Jacques mourut, et le roi Charles Ier, ainsi que la reine son épouse, honorèrent de leur confiance *Inigo Jones*, qui, maintenu dans sa place et dans ses emplois, fut bientôt chargé de réaliser la grande entreprise du Palais-Royal de Witehall, dont il avoit fait les plans et arrêté les projets sous le règne précédent.

C'est là l'ouvrage dans lequel on peut le mieux juger du génie de notre architecte. Nous avons, pour en prendre une juste idée, les plans et élévations de cet immense édifice, recueillis par M. Kent dans l'OEuvre d'*Inigo Jones*, et de plus un fragment assez considérable de cet édifice, qui s'est conservé à Londres, et qui brille au milieu de cette ville comme l'architecture du vieux Louvre se fait distinguer à Paris.

On peut assurer que jamais un plus grand et plus magnifique ensemble de palais ne fut conçu et projeté par aucun architecte; et si les malheurs du temps n'en eussent pas interrompu l'exécution, Londres pourroit se vanter de posséder le palais le plus magnifique qu'il y ait en Europe. Malheureusement ce n'est plus que dans des dessins qu'on peut s'en former et en donner une idée.

C'est là qu'on voit combien *Inigo Jones* s'étoit approprié le caractère de Palladio dans l'architecture civile. Il n'est pas une partie de sa vaste composition qui ne rappelle, dans l'emploi des ordres, des portiques, des bossages, des soubassemens, des profils, des détails des formes ou de croisées et de portes, etc. ce style riche et simple, noble et élégant, solide et léger à la fois, que Palladio et les architectes du seizième siècle de l'Italie surent appliquer aux palais des grands comme aux demeures des particuliers.

Ceci ne tend pas, au reste, à rabaisser la gloire d'*Inigo Jones;* imiter comme il a su le faire, c'est être original.

On peut s'en convaincre par ce beau fragment du palais de Witehall, appelé *Banqueting house,* qui servit pendant quelque temps à la réception des ambassadeurs étrangers, et dont le plafond fut peint quelques années après par Rubens. Il se compose d'un soubassement rustique fort haut, sur lequel s'é-

lèvent deux étages percés chacun de sept croisées. La hauteur de chaque étage est occupée par une ordonnance de pilastres et de colonnes; celles d'en-bas sont ioniques, celles d'en-haut sont composites. Le tout se termine par un attique avec balustrades. Quelques détails dans cet ensemble s'offrent à la critique: on préféreroit que la corniche ne fût pas en ressaut sur les pilastres et les colonnes engagées. On voudroit aussi qu'*Inigo Jones* n'eût pas employé la mauvaise pratique de la frise bombée dans l'entablement de son ionique. Malgré ces petites irrégularités, l'aspect du monument est riche et d'un beau caractère. Les fenêtres ont de très-beaux chambranles, l'exécution est pure et précieuse, et on croit être en face d'un édifice de Palladio.

Un des plus grands et des plus remarquables monumens de l'Angleterre, celui de Greenwich, à six milles de Londres, sur les bords de la Tamise, fut conçu par *Inigo Jones*, et terminé sur ses projets par Weeb, son élève.

Ce vaste ensemble de bâtimens, qui sert aujourd'hui d'hospice aux invalides de la marine, et dont on a déjà dit quelques mots à l'article hôtel (*voyez* HÔTEL DES INVALIDES), avoit d'abord été projeté pour une autre destination. *Inigo Jones* en devoit faire un palais pour Charles Ier. Il paroît qu'il n'en avoit achevé qu'un corps de bâtiment. L'édifice, interrompu par les circonstances politiques, étoit dans cet état lorsque Guillaume III résolut de céder les bâtimens et le terrain destinés pour un palais royal, à l'établissement de l'hôtel des invalides de mer. Ce fut en vue de cette destination nouvelle que le corps de bâtiment exécuté par *Inigo Jones* fut accompagné de celui qui lui fait pendant, et de tous les autres corps d'édifices qui entrent dans l'ensemble du plan actuel.

Nous ne saurions affirmer que l'ensemble qu'on voit aujourd'hui ait été projeté dès l'origine par notre architecte: il est très-vraisemblable que le changement d'emploi aura nécessité des dispositions particulières.

Cet ensemble se compose maintenant de deux vastes corps de bâtimens carrés, placés en pendans, et au bord de la terrasse qui donne sur la Tamise. Chacun de ces bâtimens, parfaitement symétriques, a une cour dans son milieu. Leur façade antérieure et postérieure est formée d'un soubassement sur lequel s'élève un ordre corinthien, qui occupe la hauteur du rez-de-chaussée et du premier étage; un attique surmonté d'une balustrade couronne cette ordonnance. Deux corps avancés, avec quatre colonnes adossées, supportant un fronton, sont disposés dans cette façade, de chaque côté de la porte, flanqué de pilastres accouplés, correspondant aux pilastres également accouplés des angles. Ces pilastres se raccordent avec quatre autres pilastres en retour, qui terminent l'ordonnance et dessinent l'épaisseur de la façade. Les deux faces antérieure et postérieure dont on vient de parler sont réunies, d'un côté comme de l'autre, par une masse de bâtimens moins élevés, de la hauteur de l'attique, et percée dans ces deux étages, au rez-de-chaussée et au premier, de fenêtres taillées dans des bossages qui donnent à ces ailes un caractère fort mâle. Le milieu en est occupé par un avant-corps de quatre colonnes semblables à ceux de la façade.

Ce grand monument est évidemment, dans la réunion de toutes les parties qui le composent, l'ouvrage de temps différens et d'artistes successifs.

Le style d'*Inigo Jones* ne se reconnoît que dans les corps de bâtimens dont on a donné une description plus spéciale. On ne peut s'empêcher surtout de reconnoître le goût de Palladio dans les ailes à bossage dont on a parlé. La critique trouveroit un peu à redire dans les façades, soit pour la disposition des colonnes et des pilastres, soit pour cette distribution de masses et de corps avancés qui laissent l'entrée principale avec une décoration secondaire, lorsqu'il semble qu'elle auroit dû jouer ici le premier rôle; enfin pour la pesanteur de l'attique, qui écrase l'ordonnance. Mais cette composition n'en a pas moins de fort grandes beautés; elle présente un caractère mâle et sévère, des masses grandioses, et cet ensemble symétrique et achevé dans ses moindres parties, qu'il est rare de trouver dans les grandes entreprises d'architecture.

On cite à Londres, comme un des ouvrages les plus remarquables d'*Inigo Jones*, l'église de Saint-Paul, sur la place de Covent-Garden. Ce monument offre à la vérité un portique en colonnes d'ordre appelé *toscan*, et qui est d'une grande simplicité. On ne peut refuser à cette masse un caractère assez sérieux. Du reste, ni l'intérieur ni l'extérieur du temple ne se font distinguer par un mérite de composition ou d'exécution qui puisse arrêter les regards.

On trouve dans quelques itinéraires des mentions assez fréquentes de grandes maisons de campagne bâties en différens comtés de l'Angleterre par *Inigo Jones;* mais ces notices sont insuffisantes. D'autre part, le grand recueil des œuvres d'*Inigo Jones*, publié par M. Kent, et que nous avons déjà cité, contient une très-grande quantité de plans, élévations et détails de palais, soit de ville, soit de campagne. Mais l'auteur de ce recueil a omis de faire connoître si ces dessins sont ceux de bâtimens existans, ou seulement de simples projets trouvés dans le portefeuille de l'artiste; en sorte que celui qui voudroit y puiser la matière d'une notice historique sur leur auteur ne sauroit faire usage de ces nombreux dessins; car on ne doit pas citer de simples projets dessinés, comme des monumens sur lesquels puissent s'asseoir la renommée d'un architecte et l'opinion de la postérité.

Tout ce qu'on peut dire de ces dessins, c'est qu'il n'en est pas un dont on ne doive ou désirer que l'exécution ait eu lieu, ou regretter qu'elle n'ait pas été

réalisée. C'est partout le goût, le style, la pureté, l'élégance de Palladio et des meilleurs architectes du seizième siècle. Ce recueil sera toujours utilement consulté par ceux qui voudront appliquer à l'architecture civile les formes, les ordonnances, et surtout le caractère qui distingue les œuvres des Grecs et des Romains, caractère que quelques hommes ont remis en honneur dans le cours du seizième siècle, et qu'aucunes circonstances n'ont reproduit depuis avec autant de succès.

Il paroît que les effets de l'affreuse catastrophe qui fit tomber la tête de Charles I[er], protecteur d'*Inigo Jones*, atteignirent cet artiste, et que le chagrin abrégea ses jours.

On croit qu'il mourut en 1652.

INSCRIPTION, s. f. Se dit, par rapport à l'architecture, de ce qu'on écrit sur les édifices, soit pour en apprendre la destination, soit pour consacrer le souvenir de quelque évènement.

Ce qui regarde la composition des *inscriptions* se divise en deux parties : l'une de faits ou d'érudition, et qui tient à l'histoire du style lapidaire; l'autre de goût et de rédaction, qui appartient à la théorie et, si l'on peut dire, à la poétique du genre.

Ni l'une ni l'autre de ces deux parties de la science lapidaire n'appartient à l'architecture proprement dite et au dictionnaire qui en traite. Nous ne dissimulerons pas cependant que l'intérêt qui peut résulter pour un monument de la beauté des *inscriptions*, doit porter l'architecte à ne pas se regarder comme étranger au sens moral même des lignes qu'on y trace. Il doit veiller aussi à ce que les idées étant conformes à la destination ou à l'objet du monument, elles soient exprimées par une réunion de mots qui soient bien d'accord avec les superficies sur lesquelles ils doivent trouver place. Dans ce sens les inscriptions jouent jusqu'à un certain point le rôle des ornemens, et, comme telles, elles doivent être assujéties à certains rapports dont l'architecte seul est juge. Un exemple de tous les accords dont on parle est le monument de la porte Saint-Denis, par François Blondel; il est vrai qu'il fut lui seul l'auteur de toutes les *inscriptions* de cet édifice. Si l'on ne peut se flatter d'obtenir souvent un semblable mérite d'ensemble et d'unité, il est toujours utile d'en faire sentir l'importance.

A ne traiter donc ici des *inscriptions* en architecture que sous les rapports pratiques de l'art, nous croyons qu'on peut réduire à trois points les observations dont l'architecte devra faire son profit.

Ces trois points sont : 1° la place ou la disposition de ces *inscriptions;* 2° la manière de les écrire; 3° les soins à prendre pour les rendre durables.

Les *inscriptions* chez les anciens furent beaucoup plus nombreuses, et l'emploi en fut beaucoup plus multiplié que chez les modernes; tout le monde en sait ou en devine la raison. Les livres et tous les moyens de faire circuler les idées, les lois, les faits et les renseignemens utiles, étoient beaucoup plus rares. Les monumens d'architecture, surtout chez les Egyptiens, furent en quelque sorte des livres où ils écrivoient sans observer ni règle ni mesure, dans l'application de cette écriture aux édifices.

Les Grecs usèrent avec beaucoup plus de réserve de l'écriture lapidaire; cependant on trouve encore chez eux l'usage de charger les cippes, les colonnes, les murs, d'*inscriptions* dont le besoin paroît avoir seul dirigé la disposition. Ces *inscriptions*, dont un grand nombre nous est parvenu, prouvent, par le peu de régularité observée, soit dans les lignes, soit dans les lettres, que ceux qui les faisoient écrire, ou ceux qui les écrivoient, n'avoient aucunement en vue l'agrément que les yeux cherchent dans toute configuration ou tout assemblage de caractères bien formés, symétriquement rangés et régulièrement espacés. On ne sauroit dire si l'usage de placer de grandes *inscriptions*, soit sur les frontispices, soit sur les parties principales des monumens, fut pratiquée en Grèce; du moins aucun exemple ne nous en est parvenu; et quant à cette *inscription* qu'on lisoit écrite sur le temple de Delphes : *Connois-toi toi-même*, c'étoit plutôt une épigraphe qui, en grec, se composoit de deux mots.

C'est à Rome que l'architecte peut prendre des modèles de disposition des *inscriptions* dans les édifices; on en trouve de gravées sur des plaques de marbre qui se rapportoient. On en voit qui occupent les frises et même les architraves des péristyles; et sur un très-grand nombre de piédestaux ou de stylobates, de cippes ou d'autels, on lit des *inscriptions* en caractères majuscules, disposées avec autant d'ordre que de symétrie.

Il n'est pas indifférent de choisir, pour le bel effet d'une *inscription*, une place ou une autre. Lorsque le lieu adopté est l'entablement d'un péristyle, il importe que l'*inscription* soit assez courte pour ne pas exiger de remplir tout l'espace d'une frise; il importe surtout qu'elle ne soit pas de nature à demander un grand nombre de lignes. Lorsqu'on en grave sur les bandes d'une architrave, l'espace rétréci est cause qu'il faut diminuer la grandeur des caractères, qui deviennent alors difficiles à lire; et, à dire vrai, ce mélange de signes écrits avec les ornemens de l'architecture produit une confusion désagréable.

La manière d'écrire les *inscriptions* fait une partie du mérite de leur disposition. C'est principalement dans les *inscriptions* à plusieurs lignes, et qui occupent, par exemple, les attiques des arcs-de-triomphe, les piédestaux des colonnes monumentales ou des statues, les tables dont on orne beaucoup d'édifices, que l'on doit observer certaines pratiques d'ordre et de symétrie. Il convient, par exemple, d'y employer des caractères de différentes dimensions; on réserve les plus grands pour les noms propres, pour les mots qui indiquent l'objet des *inscriptions*. Il entre aussi

dans la bonne manière de les écrire, d'en distribuer les espaces de façon que ces lignes, quoique subordonnées au sens de la phrase, soient de longueur différente et présentent des repos au lecteur, des intervalles variés à l'œil. Rien de moins agréable que ces tables dont toutes les lignes égales semblent n'être qu'une page d'écriture. En ce genre aussi on veut que des parties lisses et des vides ménagés laissent briller les caractères.

Entre les soins que doit prendre l'architecte chargé de présider à l'exécution des *inscriptions*, un des plus importans sera celui de les rendre durables. On ne sauroit dire combien nous devons de connoissances aux *inscriptions* que les monumens de l'antiquité nous ont transmises. Les *inscriptions*, dont la science est une partie si importante de l'histoire ancienne, sont destinées à devenir encore de nos jours, pour les siècles à venir, les dépositaires d'un grand nombre de faits, de notions d'événemens particuliers, de circonstances et de détails que l'histoire ne sauroit toujours transmettre, et qui échappent nécessairement aux chroniques les plus fidèles. Ainsi, malgré les moyens que l'imprimerie a donnés aux peuples modernes de conserver et de perpétuer leur existence, les monumens écrits seront toujours un supplément pour l'histoire.

Il y a eu et il y a encore plus d'un procédé d'écriture lapidaire. Le plus simple mais le moins durable consiste dans la manière de peindre les caractères sur la pierre. Très-peu de ces *inscriptions* chez les anciens sont venues jusqu'à nous; quelques-unes n'ont dû leur intégrité qu'au hasard des causes qui les ont préservées de l'intempérie des saisons.

Le procédé le plus usité est de graver les *inscriptions* en creux sur les matières qui doivent les recevoir, et d'enduire ce creux d'une couleur. Les anciens y ont presque toujours employé le rouge ou le carmin, et l'expérience a prouvé que c'est la couleur la plus durable, et qui, dans les caractères soumis aux influences du soleil et de la pluie, résiste le mieux à l'action des météores.

Une manière plus dispendieuse et plus magnifique de faire les *inscriptions* consiste dans l'emploi des métaux et surtout du bronze.

Les caractères fondus en bronze se placent de deux façons sur la pierre, quelquefois sur le nu même de la superficie, au moyen de crampons fondus avec eux, et qui entrent dans des trous de scellement pratiqués pour les recevoir; mais, comme le métal a de tout temps excité la cupidité des spoliateurs, ces sortes d'*inscriptions* ainsi scellées ont été facilement enlevées, et avec elles a disparu la trace même des lettres. On sait que les trous de scellement ont parfois heureusement servi quelques antiquaires qui, en consultant les espaces de ces trous et les rapports de ces espaces avec les configurations des lettres, sont parvenus à restituer le texte véritable de l'*inscription*. Cette ingénieuse méthode a été appliquée avec beaucoup de succès, par M. Séguier aux trous de scellement de la frise du temple de Nîmes, appelé vulgairement la Maison Carrée; mais on ne sauroit se flatter de réussir toujours ainsi au moyen des trous de scellement qui indiquent les crampons des lettres, parce que les lettres pouvant comporter plus ou moins de crampons, et rien ne déterminant la place nécessaire qu'ils occupoient dans les configurations du bronze, souvent ces trous peuvent correspondre à un grand nombre de figures de lettres.

La meilleure méthode à suivre pour rendre durables les *inscriptions* dont on fait les caractères en bronze, est d'incruster ces dernières dans la pierre ou le marbre qui doivent les recevoir. Cette incrustation ne peut avoir lieu qu'autant qu'on trace et que l'on creuse avec exactitude la forme de chaque lettre. Ce renfoncement, qui est déjà un moyen de solidité pour les caractères qui les remplissent, n'empêche pas l'emploi des crampons et des trous de scellement, mais c'est une précaution de plus; car s'il arrive que les caractères de bronze soient arrachés, l'*inscription* n'en reste pas moins lisible.

En général, si l'excès des *inscriptions* sur les ouvrages de l'art tend quelquefois à les déparer lorsqu'on les multiplie abusivement, ou qu'on les place mal, comme lorsqu'on faisoit sortir des légendes de la bouche des personnages en peinture, ou lorsqu'on écrivoit en sculpture sur le nu même des statues, il faut dire qu'on les épargne trop aujourd'hui; beaucoup de monumens d'architecture laissent trop ignorer au spectateur leur emploi, l'année de leur construction, les noms de leurs fondateurs, et beaucoup de circonstances que les contemporains connoissent peu, et que la postérité sera condamnée à ignorer.

INSPECTEUR, s. m. On donne ce nom, dans l'exécution ou l'administration des bâtimens et des travaux publics, à celui qui est commis pour veiller à la construction d'un édifice, à une entreprise quelconque. Son emploi est d'inspecter la qualité comme la quantité des matériaux, d'en surveiller la mise en œuvre, selon les proportions et les formes déterminées par les plans et par les devis, et de faire en sorte que tout soit exécuté conformément aux projets arrêtés, aux lois des bâtimens et aux règles de l'art.

A ne prendre le nom d'*inspecteur* que dans son sens ordinaire, on peut dire qu'il n'y a point de travaux mécaniques qui n'aient des *inspecteurs*; car quel ouvrage n'exige pas le contrôle de ceux qui sont intéressés à sa bonne exécution? Toutefois, le mot *inspecteur* ne devient le nom d'un emploi important que dans les grandes entreprises publiques, comme dans ce qu'on appelle les *bâtimens du roi*, les *bâtimens civils*; et dans l'organisation administrative de ces travaux, la place d'*inspecteur* est un des grades qui conduisent aux directions générales.

INSTRUMENS, s. m. pl. On distingue dans la

langue des arts ce qu'on appelle *instrumens*, de ce qu'on appelle *outils*. Le mot *outil* emporte l'idée d'un travail plus particulièrement mécanique, et qui s'applique à l'exploitation des matières. Le mot *instrument* a quelque chose de plus noble, et indique des opérations d'un ordre plus relevé.

Ainsi, sans sortir du cercle de l'architecture, on appellera *outils* ce qui sert à tailler la pierre, à la débiter, à manipuler le plâtre et les enduits; et l'on dira les outils du tailleur de pierre ou du maçon : on appellera *instrumens* le compas, la règle, l'équerre, et en général tout ce qui sert à lever des plans, à dessiner des projets d'architecture.

Instrumens de sacrifice. Beaucoup des usages de l'antiquité ont été exprimés dans les monumens par des figures devenues une imitation positive des objets usuels qui entroient dans la pratique des cérémonies. Ces figures ont passé dans l'ornement de l'architecture moderne, et ne sont plus que des symboles généraux et des figures allégoriques, dont le sens ne laisse pas d'être compris par tout le monde.

Ainsi l'on a déjà vu, à plus d'un article de ce Dictionnaire (*voyez* Bucrane, Festons, Guirlandes), que tous les objets qui se rapportoient chez les anciens à l'usage des sacrifices et à l'immolation des victimes étoient devenus, dans les pratiques de l'ornement moderne, autant d'emblèmes consacrés pour caractériser les monumens religieux.

Sur plus d'une frise antique on trouve sculptés des *instrumens de sacrifice*, tels que les vases, les patères, les sympules, les couteaux, les aspersoirs, etc. Ces détails ont été reproduits de la même manière dans les édifices modernes, et ils occupent ordinairement ces espaces de la frise dorique que l'on appelle *métopes*.

INTELLIGENCE, s. f. Ce mot, dans le langage métaphysique, exprime cette faculté de notre esprit dont la propriété est de saisir les grands rapports, et de comprendre l'essence même des choses. Il peut se prendre de même dans le langage des arts, et l'on dira de certains artistes qui ont eu des pensées grandes et élevées, qu'ils étoient doués d'une grande force d'*intelligence*. On dira de certains ouvrages, plus faits pour exciter l'admiration que pour flatter les sens et toucher le cœur, qu'ils sont le produit d'une haute *intelligence*.

En architecture, le mot *intelligence* pourra aussi se prendre dans ce sens, et effectivement il y a peu d'arts qui exigent plus cette sorte d'appréhension et ces combinaisons étendues, qui sont l'objet ou l'effet de la faculté qu'on a définie.

Cependant *intelligence*, dans son acception la plus ordinaire, a un sens moins élevé et se rapporte à une idée moins générale.

La qualité qui reçoit le plus souvent ce nom est celle qui se produit plutôt par un emploi judicieux des parties que par la conception d'un grand ensemble.

Ainsi l'architecte fait preuve d'*intelligence* dans la distribution des intérieurs, dans l'agencement des détails, dans la manière heureuse dont il tire parti d'un local peu favorable à la composition, dans l'art de lier ensemble des membres, ou des corps de bâtiment ou de logis isolés, de subordonner à un motif général des parties disparates.

Ce qu'on appelle la *distribution* est surtout ce qui exige de l'*intelligence;* il en faut souvent beaucoup pour réduire à un plan simple et à une disposition régulière et symétrique dans de vastes édifices, comme dans des bâtimens particuliers, tout ce qui est prescrit par le programme, tout ce que les besoins, les convenances d'usage et quelquefois encore tous les caprices de la mode demandent à l'architecte.

INTRADOS, s. m. Terme de construction qui exprime la partie intérieure d'un ceintre, la surface concave d'une voûte; on l'appelle aussi *douelle intérieure*.

INVENTION, s. f. Ce mot, dans le langage ordinaire, est susceptible de deux acceptions; on donne en effet le nom d'*invention* à la chose inventée, comme lorsqu'on dit d'une machine qu'elle est *une invention utile*. Mais on donne aussi le même nom à la qualité de l'esprit qui invente, et on dit d'un homme qu'il a de l'*invention*, ou qu'il manque d'*invention*.

C'est sous cette seconde acception que nous considérons et prenons ici ce mot.

Invention dès-lors est synonyme de *création*, dans la langue des beaux-arts; ces deux mots se rapprochent par une notion commune qui sert à les définir également. On est convenu en effet que l'homme ne crée rien dans le sens élémentaire du mot, et qu'il ne fait autre chose que trouver des combinaisons nouvelles d'élémens préexistans; il en est de même de l'inventeur, il trouve ces combinaisons.

Le besoin d'*invention* pour l'homme, ou le plaisir qu'il en éprouve et qu'il demande à tous les arts, tient à la constitution même de son être, à la nature de son esprit. Cet esprit, si étroitement uni à son corps, éprouve, ou par lui-même, ou par l'effet de cette union, un besoin sans cesse renouvelé de passer du repos au mouvement, et du mouvement au repos. Cette succession alternative est une condition de l'être. Le mouvement continu ou le repos continu en amèneroient la fin.

Le besoin dont nous parlons, qui est le besoin de changement, se mêle à tout ce qui entre dans le cours ordinaire de la vie, dans les travaux comme dans les plaisirs, dans les jouissances du corps comme dans celles de l'esprit. L'homme demande à tous les arts des plaisirs, et ces plaisirs résultent des images

de tout genre que chacun lui procure, soit en remuant ses passions, soit en flattant son imagination. Mais l'homme veut encore que chaque art trouve dans sa sphère des moyens toujours nouveaux de lui plaire et de l'émouvoir.

A cet égard on peut dire que ces arts ont chacun, dans le domaine de leur imitation, d'inépuisables ressources pour contenter cet appétit. La nature se présente sous chacun de ses aspects avec un fonds de variétés infinies; elle n'est pas moins féconde dans la diversité de qualités et de talens départis aux individus. Comme en effet chaque individu diffère d'un autre par sa physionomie, chacun aussi a dans ses facultés morales une manière plus ou moins distincte de recevoir, et par conséquent de rendre et de communiquer les impressions des objets de la nature.

De là des variétés sans nombre dans les sujets d'imitation, et aussi dans les manières de traiter ces sujets.

Cependant la nature accorde à quelques hommes privilégiés de se distinguer du grand nombre par une faculté supérieure de concevoir, de rapprocher les objets, de les combiner, et d'en présenter les effets ou les images d'une façon plus vive et plus vraie, sous des couleurs plus brillantes; de là ce qu'on appelle, en fait d'art d'imitation, les styles ou les manières des grands maîtres.

De là encore est arrivé que le plus grand nombre des imitateurs, privés de cette vue privilégiée qui fait le génie inventeur, au lieu d'étudier la nature elle-même, se contentent de l'étudier dans les imitations d'autrui, et au lieu d'images originales du grand modèle, se réduisent à en reproduire de pâles contre-épreuves. C'est le lot de ceux que l'on appelle *copistes*, troupeau nombreux dont les insipides répétitions finissent par discréditer jusqu'à la valeur des originaux qui leur ont servi de modèles. Et voilà une des causes du sentiment d'indifférence et quelquefois de dégoût que l'on conçoit dans certains temps pour les ouvrages marqués au coin du génie, et où brille le plus l'*invention*.

Alors ceux qui cherchent à plaire par l'originalité s'efforcent de découvrir des manières nouvelles; mais l'originalité qu'on cherche a toujours quelque chose de factice, qui bientôt devient de la bizarrerie. Le goût du public se laisse prendre à l'appât de la nouveauté; il proclame inventeur celui qui paroît sortir des routes battues; il appelle *invention* ce qui n'est qu'innovation. Bientôt tout respect pour les principes et les règles consacrées passe pour servilité ou timidité, et le champ de l'imitation est livré aux dérèglemens du caprice. C'est à peu près là l'histoire de tous les arts dans les temps et chez les peuples modernes.

Il faut dire que ce doit être là plus ou moins le sort de l'*invention*, partout où l'esprit de l'homme ne trouve pas le degré de contrainte dont il a besoin, justement combiné avec la mesure d'indépendance qui ne lui est pas moins nécessaire.

Ainsi voyons-nous qu'en Egypte et chez tous les peuples de l'Asie, où l'esprit fut asservi, soit par la puissance religieuse, soit sous le joug de la routine, effet nécessaire du système des castes, l'art ne put jamais trouver la liberté qu'exige le développement de la faculté imitative. En fait d'art, il n'y a pas d'*invention* quand il n'y a pas d'imitation de la nature. Or, cette imitation ne sauroit avoir lieu là où il est défendu de sortir de certaines formes et de données prescrites.

Des circonstances heureuses concoururent à émanciper, chez les Grecs, la faculté imitative, asservie aussi d'abord aux entraves de la routine. (*Voyez* IMITATION.) Dès qu'il fut permis de modifier les signes religieux, dès que l'expression de leur idée put se dégager des conventions d'une écriture sacrée, l'effet de cette liberté fut le besoin de comparer l'ouvrage de l'art à celui de la nature, et de se rapprocher peu à peu de ses modèles. Avec l'imitation libre naquit l'*invention*; mais celle-ci dut échanger contre l'esclavage de la routine la connoissance des règles que l'étude même de la nature impose comme frein à la licence d'inventer.

Ces règles que prescrit la nature, en s'identifiant à l'imitation, trouvèrent heureusement une garantie dans la mesure et l'esprit des institutions religieuses. Si en effet l'artiste se trouva libre de communiquer à son œuvre les impressions de la vérité naturelle, l'essor de son imagination fut tenu de respecter un certain nombre de types, de caractères, de combinaisons et de modes consacrés. Ces conventions tracèrent à l'art le cercle dans lequel le génie, réglé sans être comprimé, devoit exercer son action. En politique il n'y a point de liberté sans la soumission aux lois; ainsi, en fait d'art, il n'y eut pas d'*invention* sans l'assujettissement aux règles.

Les modernes, en héritant de l'art des Grecs et de leurs règles, ne trouvèrent toutefois d'autre obligation de s'y soumettre, que celle qui dérive du goût, arbitre trop souvent variable. Des mœurs différentes, une autre religion, la diversité des temps et des climats, rendirent sur plus d'un point inapplicables aux besoins nouveaux de l'art de bâtir, les principes rigoureux et les manières de voir antiques. Le seizième siècle en Italie y en reproduisit autant qu'il fut possible l'observation, surtout en architecture. Mais rien, ni dans les opinions, ni dans les usages existans, ni dans aucune institution, n'avoit pu servir de sauvegarde à la continuité d'un style d'emprunt, qui ne se trouvoit appliqué par aucun lien nécessaire aux besoins d'un autre ordre de société.

L'architecture ainsi que les autres arts n'étoient plus, à leur renouvellement, des productions natives des pays où ils reparoissoient. L'architecture succédoit à un goût de bâtir qui s'étoit enraciné avec beaucoup d'habitudes étrangères à elle, et auxquelles il fallut faire beaucoup de concessions. Il y eut nécessairement alors plus d'une confusion d'idées sur la

nature de cet art. Comme les anciens eux-mêmes n'avoient jamais prétendu que l'architecture pût être assujétie dans des mesures géométriques; comme au contraire la nature leur avoit enseigné, dans l'imitation du corps humain, de quel genre pouvoit et devoit être le principe idéal de l'imitation architecturale, on crut que ce qu'on appelle *idéal* dans les arts étoit synonyme d'imaginaire et d'arbitraire; qu'ainsi, parce qu'il n'y a point de modèles d'édifices dans la nature, il n'y avoit pour l'architecture aucune espèce d'imitation. On crut ensuite qu'il ne pouvoit point y avoir de règles, par cela que les règles de cet art ne sont point assujétties à la rigueur géométrique.

Dès-lors l'imagination se crut en droit de tout enfreindre, de tout oser, de tout détruire, de tout produire. On donna donc le nom d'*invention* précisément à tout ce qui étoit déréglé, comme si aucune *invention* ne pouvoit avoir lieu avec des règles, tandis que ce qui caractérise l'*invention* propre des beaux-arts est précisément, non l'indépendance de tout frein, mais la liberté dans les règles.

Nous avons déjà dit que toute *invention* consistoit dans une combinaison nouvelle d'élémens préexistans. Quels sont donc les élémens que peut et doit combiner le véritable inventeur? Sans doute cela ne doit s'entendre que de ceux qui entrent dans l'ensemble d'un ordre d'idées, de rapports, d'objets qui ont déjà entre eux une connexion de genre (autrement dit *homogènes*). En effet rassembler en un seul des êtres de nature différente, c'est créer des monstres, c'est faire des rêves. Ainsi, dans tous les arts il ne peut être question que des élémens ou des objets qui forment le domaine naturel de chacun d'eux. Toute autre manière d'entendre les combinaisons qui sont du ressort de l'*invention* seroit une absurdité du genre de celle que Horace a exprimée par ces vers:

> Humano capiti cervicem pictor equinam
> Jungere si velit, etc.

Cette condition de l'imitation qui appartient aux moyens de l'*invention*, n'a besoin que d'être énoncée pour être démontrée. Ses conséquences sont donc, que chaque espèce d'art est bornée à un certain ordre d'objets imitables, au-delà duquel il ne se donne que des combinaisons hétérogènes, comme lorsqu'on mèle ensemble les élémens, par exemple, de certains genres de poésie distincts, de certains arts du dessin séparés par des barrières morales ou matérielles.

Mais la théorie de l'imitation, et du plaisir qu'elle procure, nous a encore appris que les bornes imposées à chaque genre d'art et les liens qui captivent l'artiste dans le ressort qui lui est assigné, sont la cause la plus active des impressions que l'un et l'autre produisent. La théorie, d'accord avec l'expérience, nous apprend qu'en rompant ces liens, l'art lui-même se dissout et perd sa vertu, ou le pouvoir qu'il peut exercer sur notre ame. La raison en est que notre ame, étant une, ne jouit que par et dans l'unité, et ne sauroit se plaire dans des sensations divergentes ou incohérentes. De là sont nées les règles élémentaires des différens arts.

Or, ces règles n'ont véritablement été inventées par personne. Si elles paroissent avoir été le résultat des chefs-d'œuvres de quelques grands hommes, il faut bien se garder de croire qu'elles n'existoient pas auparavant. Seulement ces grands hommes et leurs ouvrages ont plus clairement manifesté les règles qui les ont conduits; ils les ont rendues sensibles par leurs exemples, et ils ont mis leurs successeurs à même de les enseigner plus clairement. Les règles ne sont autre chose que des observations faites sur la nature. Elles existent avant qu'on les découvre. L'homme ne les fait pas, il les proclame. Les plus beaux ouvrages sont ceux où elles se manifestent avec le plus d'éclat.

Loin que les règles nuisent à l'*invention*, il faut dire que l'*invention* n'existe pas hors des règles; ajoutons que le mérite de l'*invention* seroit nul, s'il se pouvoit qu'il n'y eût pas de *règles;* car il n'y auroit aucun moyen d'en juger.

Si l'on rapproche ces principes des tentatives que beaucoup de novateurs ont faites en architecture, et d'un grand nombre d'efforts pour nier ou pour détruire les règles de cet art et pour leur substituer les hasards du caprice ou les caprices du hasard, on se convaincra qu'aucun art n'a plus besoin de règles, et que dans aucun autre l'*invention* ou le don des combinaisons nouvelles n'a plus besoin de se trouver renfermé dans un cercle déterminé d'élémens préexistans.

Or, il faut bien le dire et on ne sauroit trop le répéter, les élémens de l'architecture ne se composent point de toutes les formes imaginables pour les appliquer aux plans, aux élévations, aux ornemens des édifices. Si cela étoit, ces élémens fortuits sans rapport entre eux, dénués d'une raison qui les assemble et les explique, feroient des œuvres de l'art de bâtir le prototype du désordre. A ne considérer les formes applicables à cet égard que sous le rapport le plus abstrait, toujours est-il que l'œil ne peut trouver de plaisir à leur réunion qu'autant qu'une raison évidente en devient le lien. Hors la vertu de cette raison, il n'y a plus dans aucun assemblage de formes quelconques ni attrait pour les yeux, ni signification pour l'esprit.

Voilà ce que démontrent plus ou moins clairement les différentes architectures qui n'ont pu trouver dans leur principe originaire, et dans l'imitation des lois de la nature, un principe d'ordre et de raison, un système de formes nécessaires et de combinaisons dérivées par analogie de celles qui régissent les œuvres du Créateur.

Les règles qui se fondent sur de semblables principes ne sont donc point arbitraires. Quand on avanceroit qu'il pourroit y avoir plus d'un système imitatif en ce genre, on ne détruiroit pas par cela les règles, on prétendroit seulement qu'il peut y avoir

des règles diversement déduites d'un même principe. On n'en reconnoîtroit pas moins qu'il y a obligation d'observer la loi générale de l'ordre, et que l'*invention* ne sauroit s'affranchir de toute subordination.

C'est ce que n'ont pas compris ces prétendus *inventeurs* du dix-septième siècle en architecture, qui, dans les déréglemens de leur imagination, employèrent tous les types du système imitatif de l'architecture grecque, et en firent un jeu de les confondre ou de les dénaturer, en niant tantôt leur origine, tantôt leur signification, tantôt leurs rapports avec les parties correspondantes du même système.

Rien en effet ne sauroit présenter plus d'inconséquence et d'aberrations de jugement que les prétendues *inventions* de ces novateurs.

Si la colonne, auroit-on pu leur dire, n'est à vos yeux qu'un support perpendiculaire formé de matériaux qui n'exigent d'autre condition que celle de l'assemblage voulu par la solidité; si ce que la colonne supporte dans la composition de l'édifice n'est l'image ou la représentation de rien; si cette composition, ainsi que son élévation, ne doit présenter l'imitation d'aucun modèle ou type préexistant; si tout ce qui entre dans ses embellissemens, fruit du caprice ou du hasard, ne doit rien signifier, ni par soi-même, ni par son emplacement, on vous demandera pourquoi vous employez pour ne signifier rien, selon vous, des objets auxquels le suffrage de tant de siècles a affecté une signification précise. Pourquoi des colonnes, des chapiteaux, des tailloirs, des architraves, des entablemens, des frontons? Pourquoi n'inventez-vous pas d'autres élémens, d'autres assortimens d'ensemble et de détails? Et si vous appelez *inventions* les décompositions de ces élémens que vous conservez sans pouvoir les dénaturer, n'est-il pas visible que votre *invention* n'invente rien, qu'elle n'est qu'une négation au lieu d'être une création?

Il y auroit beaucoup d'autres considérations critiques à multiplier sur cet objet; mais ceci doit suffire pour montrer la futilité, ou, pour mieux dire, la nullité d'invention des novateurs du dix-septième siècle, qui ne surent, dans leur manière d'innover, rien produire même de nouveau, puisqu'ils ne firent que reproduire dans un état de désordre et de confusion les élémens qu'avoit ordonnés entre eux la raison des siècles.

Cette discussion a eu pour but de montrer que l'*invention*, en aucun genre, n'existe sans règles; que les règles, loin de contrarier le génie, le favorisent et le secondent, en le préservant des écarts du caprice; que, l'*invention* consistant à trouver des combinaisons heureuses d'élémens préexistans, le champ lui est toujours ouvert, et que dans ce cercle illimitable, les combinaisons seront toujours innombrables; qu'enfin c'est le génie qui trop souvent manque aux combinaisons, et que celles-ci ne manqueront jamais au véritable génie de l'*invention*.

IONIQUE (Ordre). C'est le nom qu'on donne à celui des trois ordres de l'architecture grecque qui, par le genre moyen de sa forme, de sa proportion et du caractère de sa décoration, tient le milieu entre le dorique et le corinthien, c'est-à-dire entre les deux qualités principales que l'art de bâtir sait exprimer.

Or, ces deux qualités sont la force ou la solidité d'une part, la richesse ou le luxe d'autre part. Entre ces deux caractères se trouve celui de l'élégance ou de la grâce; c'est celui de l'*ordre ionique*.

L'esprit imitatif, développé chez les Grecs par l'étude du corps humain dans les deux autres arts du dessin (*voyez* Imitation), dut suggérer aux architectes les analogies ingénieuses qui transportèrent dans l'art de bâtir ces variétés de mode, de caractère, de proportion, par lesquelles on distingue dans l'organisation du corps humain, sous plus d'une sorte de nuances, les sexes, les âges, les propriétés de chaque constitution, et les facultés qui s'y rapportent.

L'homme ne peut procéder dans ses œuvres que par assimilation. Les artistes grecs dûrent opérer ainsi, en fixant les principaux modes qui constituèrent leur architecture. Rien ne fut plus naturel que d'y transporter le principe des types qui différencient l'organisation des corps. Après avoir appliqué à l'ordre dorique le caractère de la force et l'expression des diverses qualités qui lui correspondent, le même système d'assimilation dut inspirer d'emprunter aux variétés imprimées par la nature, dans la conformation et la proportion des corps, les formes caractéristiques propres à rendre sensibles par l'art les qualités et les propriétés qu'il peut exprimer.

De là naquirent les *ordres*, en tant qu'on les considère comme des modes qui déterminent d'une manière sensible (ainsi que les tons de la musique le font à l'égard de l'oreille, ou les couleurs de la peinture à l'égard des yeux) tout ce que les variétés et les combinaisons des formes peuvent produire d'analogue aux impressions que l'artiste veut produire.

C'est ainsi que l'ordre appelé *ionique* se trouva fixé, et occupa dans le système harmonique de l'architecture une place moyenne entre l'ordre le plus simple et le plus pesant, et l'ordre le plus riche et le plus élancé.

Le système dont on parle, système prouvé par les monumens, par les règles de l'antiquité et par les notions les plus irrécusables, appartient exclusivement aux Grecs. Nulle autre architecture connue n'en fournit l'idée ni l'exemple. Les Grecs seuls ont connu les ordres.

Quelques-uns cependant, cherchant dans un sens beaucoup trop matériel et borné à s'expliquer l'origine des ordres, s'en prennent soit à la signification des noms qu'ils portent, soit à la forme ou à la composition de leur chapiteau. A l'égard de leurs noms, rien de plus vain que la conséquence qu'on en voudroit tirer. On sait assez que le hasard est presque toujours le principe des dénominations d'une multi-

tude d'objets, d'inventions et de pratiques. Quant à l'*ordre ionique*, vainement prétendroit-on qu'il fut appelé ainsi pour avoir été inventé en Ionie, et vainement se fonderoit-on sur sa dénomination. Il en seroit de même du nom que porte l'ordre corinthien. Nous croyons au contraire qu'un ordre, en tant qu'il fait partie d'un système de formes, de proportions et d'ornemens évidemment coordonnés par une raison ou une liaison de rapports divers, ne sauroit être l'invention soit d'un homme, soit d'une contrée. Ainsi nous avons montré (*voyez* CORINTHIEN) que ce ne fut pas Callimaque qui inventa à Corinthe l'ordre qui porte son nom, et que son invention, si c'en fut une, se seroit bornée à l'emploi d'une feuille pour une autre dans le chapiteau de la colonne. Le nom donné à l'*ordre ionique* ne prouve pas davantage que l'Ionie ait été son berceau. L'esprit imitatif qui produisit les trois ordres d'architecture grecque tenoit à des causes abstraites que l'histoire n'a jamais pu saisir. Lorsque les effets s'en sont développés, on veut remonter à leur source, et trop souvent on demande d'en révéler le secret aux mots et aux noms, interprètes le plus souvent trompeurs d'une tradition perdue.

Il y a sur l'origine de l'*ordre corinthien*, comme sur celle de l'*ionique*, une méprise qu'il faut relever : c'est celle qui consiste à voir un ordre uniquement dans son chapiteau. Ainsi on est convenu, à l'égard du corinthien, que le chapiteau à campane, orné de feuillages, est fréquent en Egypte, et que l'idée de cette forme ainsi que de cette décoration, auroit pu être transplantée en Grèce. Mais la colonne, son caractère, ses formes, ses proportions, et tous les rapports de ce qui constitue l'ordonnance corinthienne, rien de tout cela ne se retrouve en Egypte. Nous dirons de même de l'*ionique*. Quand le goût et l'ornement de son chapiteau auroient pu être une dérivation du style asiatique, et quand il seroit probable, d'après les restes d'antiquité grecque en Ionie, que le goût de l'ordre qui porte son nom auroit obtenu la prédilection de ce pays, rien encore n'autoriseroit à lui attribuer l'honneur d'une invention qui, entendue dans le sens qu'il faut donner au mot *ordre*, ne dut être une découverte ni locale, ni partielle, ni affectée à une époque précise, mais bien le produit d'une succession d'essais.

En voilà sans doute assez sur un sujet qu'aucune critique ne peut éclaircir complètement, mais sur lequel il importe que de vaines opinions ne parviennent pas à remplacer la certitude historique. Nous allons passer à une analyse d'autant plus abrégée de l'*ordre ionique*, que ses parties, sous les noms qu'elles comportent, trouvent à leurs articles des notions plus spéciales.

A ne considérer l'*ordre ionique* que dans sa colonne, il nous offre trois divisions, le fût, la base et le chapiteau.

Le fût donne lieu à peu d'observations et de variétés. Les anciens comme les modernes lui ont volontiers affecté des cannelures dont le renfoncement est en demi-cercle. (*Voyez* CANNELURE.) Quelquefois leur nombre est de vingt-deux, comme au temple dit de la Fortune virile à Rome; plus souvent il est de vingt-quatre, rarement de trente-deux. Quant à sa proportion, le fût de la colonne, en y comprenant la base et le chapiteau, comporte neuf diamètres de hauteur; *quæ novem ionicæ*, a dit Pline (l. XXXVI, c. XXIII), mesure moyenne qui admet quelques variétés en plus ou en moins.

Si nous disons quelques mots ici de la base *ionique*, dont nous avons donné les détails au mot BASE, d'après les rudimens de Vitruve et des architectes modernes, c'est pour montrer que quelques règles de détail prescrites en ce genre avant qu'on ait eu connoissance des monumens de la Grèce, doivent souffrir certaines modifications. Lorsque les préceptes ordinaires recommandent de diviser la hauteur de la base en trois parties, savoir, le tore supérieur, la scotie du milieu, et la plinthe, tous les monumens *ioniques* d'Athènes ont leur base sans plinthe, et on l'y voit divisée en trois parties à peu près égales, savoir, un tore en haut, une scotie au milieu, et un tore en bas, lequel pose sur les degrés de l'édifice. On y observe que le tore d'en haut reçoit seul des ornemens, qui sont tantôt des filets, comme au portique d'Erechtée, tantôt des entrelas, comme au temple de Minerve Poliade.

Le chapiteau *ionique* est la partie de la colonne de ce nom qui a le plus occupé les architectes modernes, pour rendre son ajustement facile à s'adapter aux compositions des édifices. On a vu (à son article) que ce chapiteau se compose de volutes dont les contours occupent deux de ses quatre faces. Les deux autres, c'est-à-dire les faces latérales, sont formées de ce qu'on appelle le *balustre*, dont le gros bout va s'appuyer au revers des circonvolutions de la volute. Ainsi ce chapiteau a deux de ses faces ornées d'une manière, et deux d'une autre. Lors donc qu'il arrive qu'on emploie l'*ordre ionique* dans une disposition de colonnes isolées, telle par exemple que celle d'un frontispice de temple dont la profondeur exige des colonnes en retour, il arrivera nécessairement que le chapiteau d'angle présentera dans la façade antérieure celle de ses deux faces qui est en volutes, et de côté l'autre face, qui est en balustre. Si d'autres colonnes se trouvent sur cette ligne de retour, le chapiteau d'angle seroit de ce côté à balustre, tandis que les colonnes suivantes de la même ligne, présentant leur face antérieure, seroient en volutes. De là, comme on voit, un grand embarras dans l'emploi de l'*ionique*.

Aux monumens *ioniques* d'Athènes, tels que le temple de Minerve Poliade et celui d'Erechtée, les architectes, pour que le chapiteau d'angle offrît deux faces semblables, l'une dans le front de l'édifice, l'autre dans la ligne de retour, imaginèrent de pro-

longer, en la courbant, la volute angulaire de façon qu'en retour une volute semblable pût s'accorder avec son pendant. Toutefois cette courbure offre, en plan surtout, une irrégularité à la vérité moins sensible dans l'élévation, mais que les architectes modernes se sont étudié à éviter. — Ont-ils mieux réussi?

Le besoin de donner deux volutes à chacune des quatre faces du chapiteau, les ont induits à imiter dans le chapiteau *ionique* les doubles volutes qui figurent comme accessoires du chapiteau corinthien. Pour y parvenir il a fallu, en supprimant le balustre des faces latérales, évaser et creuser chaque côté, pour faciliter le doublement des volutes ou leur jonction.

On a encore diversement modifié le chapiteau *ionique*, en lui donnant plus ou moins de hauteur. On voit que rien à cet égard ne fut déterminé chez les Grecs. Les monumens d'Athènes nous offrent, dans le gorgerin qui est au-dessous de l'échine, une petite frise d'ornemens qui augmente la hauteur du chapiteau.

Les modernes ont fait plus : ils ont attaché à chaque œil de la volute une guirlande qui, sur chaque face, occupe la hauteur du collarin. (*Voyez* les mots Chapiteau, Volute, et à ce dernier la démonstration du procédé dont on use pour tracer les circonvolutions de cette partie du chapiteau.)

Nous avons défini, au commencement de cet article, l'*ordre ionique* comme étant celui qui occupe, par tout ce qui le caractérise, le milieu entre les qualités propres des deux autres. Cela résulte de l'ensemble des parties de sa modénature. Or cet ensemble trouve, surtout dans les profils de l'entablement, à se mettre d'accord avec les qualités dont chaque ordre est l'expression.

L'imitation en quelque sorte positive des types primitifs de la charpente, est ce qui contribue particulièrement à imprimer à l'ordre dorique le caractère de force, de gravité et de solidité qui le distingue. Dès-lors il dut entrer dans l'esprit qui fixa le caractère de l'*ionique*, d'exprimer d'une manière moins sensible dans son entablement l'empreinte des parties constitutives de la construction en bois. Ainsi son architrave eut moins de hauteur et fut tenu moins simple que celui du dorique ; on l'orna de trois bandes qui en divisent la hauteur. Ainsi la frise *ionique* ne porta plus l'indication des bouts des solives que les triglyphes représentent dans le dorique, et elle fut tenue tantôt toute lisse, tantôt ornée de figures ; la corniche de même ne reçut plus de mutules, qui, comme on le sait, signifient, par la pente de leur position, les extrémités des chevrons d'un toit en charpente.

Les architectes modernes ont été d'avis différens sur l'application des denticules à la corniche *ionique*. Vitruve ayant prétendu que les denticules (*voyez* ce mot) étoient une sorte d'équivalent des triglyphes, et qu'elles indiquoient les extrémités des *pannes*, les uns ont voulu les exclure de l'*ionique*, et les autres en faire une propriété de cet ordre. Débat assez inutile, s'il est vrai que de notables exemples démontrent qu'on peut les y admettre, qu'on peut les supprimer et les remplacer par un autre ornement. Aux ordonnances *ioniques* d'Athènes, les corniches n'ont point de denticules, et le membre où on peut les tailler y est constamment découpé en oves.

Ainsi le caractère de l'entablement dans l'*ordre ionique* est, comme celui de sa colonne, un moyen terme entre celui du dorique et celui du corinthien. Il ne comporte ni l'austère solidité de l'un, ni le luxe des moulures et la richesse de l'autre.

IRRÉGULIER, adj. On désigne généralement par cette épithète tout ouvrage qui est fait ou sans règles, ou contrairement aux règles.

En architecture on donne plus volontiers ce nom au genre des ouvrages et au goût dans lequel ils sont produits. Or, ce goût peut se manifester par l'absence de règles ou par de fausses règles. Le *goût irrégulier* sera donc celui que professent certains pays, certains siècles, certains artistes qui ne reconnoissent pour régulateur que le hasard et la fantaisie. Il sera encore celui qui ne reconnoîtroit pour règles que les erremens d'une routine étrangère à tout calcul, à toute loi de la raison.

Par opposition au sens que nous venons de donner au mot *irrégulier*, on devra reconnoître qu'il peut y avoir un *goût régulier*, c'est-à-dire qui d'une part reconnoît des règles, et d'autre part ne reconnoît comme telles que celles qui sont fondées sur la science et l'étude de la nature.

Quand on se rend compte de l'état passé et présent des beaux-arts, chez tous les peuples de l'antiquité, et chez toutes les nations aujourd'hui existantes et connues, on est obligé de convenir que de beaucoup le plus grand nombre n'a connu et ne connoît d'autre goût que celui que nous appelons *irrégulier*, soit par l'ignorance de toutes règles, soit par la pratique déraisonnée des traditions qui en dispensent.

En considérant donc que le *goût irrégulier* a toujours régné et règne encore sur tant de contrées, de telle sorte que si dans cette matière on comptoit les voix, il auroit pour lui le suffrage du plus grand nombre, il n'est pas étonnant que beaucoup d'esprits, ou aient adopté à cet égard l'opinion d'un scepticisme indifférent, ou aient conclu en faveur du *goût irrégulier* et de la liberté de se passer de règles.

La base du jugement de primauté, fondé sur la pluralité de suffrages, se fortifie encore chez un grand nombre, de l'idée que le *goût irrégulier* est généralement celui de l'instinct. Or on est porté à conclure que l'instinct étant, dans tout ce qui regarde la partie qu'on peut appeler animale de l'homme, une impulsion de la nature, et cette impulsion exerçant aussi plus ou moins son empire sur le jugement de

beaucoup de choses qui doivent ressortir en dernier lieu des facultés morales, de l'intelligence et du goût, on pouvoit regarder comme émané aussi de la nature le goût qui ne repose que sur l'instinct.

C'est ainsi qu'on invoque l'appui de la nature en faveur du *goût irrégulier*, parce que, dit-on, il est aussi l'effet de causes naturelles, et le résultat en quelque sorte obligé de l'organisation de l'homme, dans un grand nombre de contrées.

Il suffit ici d'une comparaison pour détruire l'appui qu'on cherche à se procurer dans les motifs et les idées de *nature* et de *naturel*. Ainsi le *vice* et la *vertu* ne se partagent-ils pas, et même d'une manière fort inégale, les penchans qu'on reconnoît chez les hommes? Dira-t-on que le vice n'a rien de condamnable, parce qu'il résulte de la nature? Et conclura-t-on, de ce que le plus grand nombre des hommes est vicieux, que la majorité des suffrages doit faire préférer le vice à la vertu? Pareille comparaison a certainement lieu entre l'ignorance et la science. L'ignorance comme le vice s'appuie aussi sur l'instinct naturel. Qui oseroit invoquer son autorité en faveur de l'ignorance?

Il en est donc de même de cette faculté morale qu'on appelle *le goût*. Il doit y avoir un goût inculte et dépravé, et un goût cultivé et perfectionné. Que fait en cette controverse la raison du nombre ou de la pluralité des suffrages en faveur du *goût irrégulier*? Ne voit-on pas en chaque pays, en chaque siècle, le nombre des ignorans sur chaque genre de connoissance, ou celui des faux savans, l'emporter de beaucoup sur celui des hommes instruits? Qui jamais cependant a prétendu que la majorité des opinions dût en ce genre faire la loi? Autant en dirons-nous de l'exercice de tout art qui exige des études spéciales, une culture particulière.

Mais ce qui a lieu dans chaque pays où le plus grand nombre se trouve, par toutes sortes de causes générales ou particulières, exclu du droit de prononcer sur le mérite des ouvrages de science ou d'art, et où son suffrage, au tribunal du simple bon sens, ne sauroit être admis, nous voyons qu'il devra en être de même d'un grand nombre de peuples qui seront restés dans une sorte d'état d'enfance, sur ce qui constitue l'état des sciences et des arts. Ainsi le nombre ici ne fera rien. Dix peuples ignorans n'ont pas plus le droit d'être opposés à un seul instruit, que les neuf dixièmes de la population d'un pays au seul dixième que l'instruction a perfectionné.

Cela étant, la première question doit être de savoir si les peuples chez lesquels règne et a toujours régné le *goût irrégulier* ou étranger aux règles de la nature ont, dans tous les autres genres de savoir et de culture, beaucoup moins sujets à contestation, l'esprit aussi exercé, les connoissances aussi étendues, aussi perfectionnées que l'ont les peuples qui professent le goût opposé, celui qui se fonde sur les principes de la nature. La deuxième question est de savoir si, chez ces peuples, l'exercice du *goût irrégulier* résulte d'un choix véritable, d'un discernement éclairé, ou simplement de l'impulsion de l'instinct, et de l'effet d'une routine aveugle.

Mais il nous semble que ces questions portent avec elles la réponse la plus décisive. Qui ne voit du premier coup-d'œil combien, malgré l'état de civilisation très-ancien des peuples de l'Asie, leur esprit et leurs connoissances sont encore loin du point auquel sont parvenues dans les sciences physiques et morales la plupart des nations beaucoup plus modernes de l'Europe? Or, quel est l'état de leurs arts? C'est l'état stationnaire de la routine et de l'instinct. Mais cet état est précisément le contraire de celui qu'exige l'esprit d'observation, qui est le principe de tout perfectionnement des facultés humaines. Là où règne l'empire de la routine, les artistes ne font et ne peuvent rien faire en vertu d'un choix libre et raisonné. Là où il n'y a aucune liberté de raisonner ou de choisir, tout reste subordonné à l'instinct. Et telle est la vraie définition du *goût irrégulier*.

ISIDORE DE MILET. Cet architecte fut associé à Anthemius dans la construction de Sainte-Sophie, et de plusieurs autres édifices que Justinien fit élever non-seulement à Constantinople, mais encore dans les differentes parties de ses États.

Ce prince ayant reconquis quelques provinces de l'empire d'Occident, il y envoya plusieurs architectes, soit pour rétablir les édifices publics qui avoient été endommagés, soit pour en élever de nouveaux. Végèce nous apprend que le nombre des architectes alors employés par Justinien fut de plus de cinq cents. *Isidore de Milet*, dont on fait ici mention, eut un neveu qui naquit à Constantinople, et qui fut, pour cette raison, surnommé du nom de *Byzance*.

ISIDORE DE BYZANCE. Il s'appliqua, comme son oncle, à l'architecture, et fut employé, quoique fort jeune, avec un autre artiste de son âge, nommé Jean de Milet, aux constructions de la ville de Zénobie, dans la Syrie. Ils s'acquirent dans ces travaux une telle réputation qu'ils passèrent tous deux pour les plus habiles architectes de leur temps.

ISLE ou **ILE**, s. f. C'est, dans une ville, une langue de terre formée par les courans divers ou par la retraite des eaux, et qui communique au restant de la ville par des ponts ou des levées. Telle est à Rome l'*île* Tibérine; telle est à Paris l'*île* Saint-Louis ou l'*île* Notre-Dame.

On donne encore le nom d'*île* à une réunion de maisons jointes ensemble, et formant comme un quartier séparé dans une ville.

ISOLÉ, adj. m. On se sert de ce mot pour désigner tout corps détaché et sans contact avec d'autres. On dit une statue *isolée*, pour dire une figure qui

n'est pas groupée avec d'autres, ou une figure qui n'est ni adossée à un mur ni placée dans une niche. On appelle colonne *isolée* celle qui n'est pas accouplée, ou celle qui s'élève comme monument au milieu d'une place.

La plupart des édifices étant contigus les uns aux autres dans les rues et dans les places dont se composent les villes, il y a en général peu de bâtimens *isolés*. C'est ordinairement le privilége des églises, qui, autant que possible, seront sans contact avec les habitations particulières ou des palais, soit des souverains, soit des établissemens publics, qui doivent être le plus souvent *isolés* dans les places ou entre les rues qui les avoisinent.

ISOLEMENT, s. m. C'est l'état d'un corps ou d'un objet quelconque détaché des autres.

Dans la bâtisse, et selon les lois des bâtimens, il y a beaucoup de parties du bâtiment qui doivent être construites dans un état d'*isolement* des murs mitoyens. Il y a des usines, des fours, qui ne doivent être élevés aussi que dans des endroits où ils sont isolés et séparés de tout autre bâtiment.

ITALICA. Ville antique d'Espagne, qui donna naissance aux empereurs Trajan et Adrien. Elle étoit située dans la Bætique, aujourd'hui l'Andalousie.

On a trouvé dans cette ville des restes d'anciens ouvrages, telles que deux statues colossales et une mosaïque représentant les courses du cirque dans le milieu, et tout à l'entour des médaillons avec les têtes des muses.

Cette mosaïque a été gravée et commentée par M. Alexandre de Laborde, dans un grand ouvrage, en date de l'année 1806, à Madrid.

IVARA (Philippe), né à Messine en 1685, et mort en 1735.

Il étoit d'une famille ancienne, mais pauvre. De bonne heure il s'étoit appliqué au dessin et à l'architecture. Le goût des arts étoit déjà dans sa famille : un de ses frères pratiquoit la sculpture. *Philippe*, sans renoncer à ses premières études, avoit pris l'habit ecclésiastique, résolu d'aller à Rome tenter la fortune dans une carrière ou dans une autre.

L'amour de l'architecture ne pouvoit que se réveiller puissamment en lui au milieu de la ville qui en renferme les plus beaux modèles. Il entra à l'école de Charles Fontana, et lui fit voir, entre autres essais de son talent, les dessins d'un palais qu'il avoit conçu d'après les idées qu'il s'étoit formées de la magnificence applicable à ce genre d'édifice. Fontana l'ayant examiné, lui dit en le lui rendant : *Oubliez tout ce que vous avez appris jusqu'ici, si vous voulez rester dans mon école*. Fontana fit copier à son nouvel élève le palais Farnèse, et quelques autres palais d'un style simple et noble tout à la fois, lui recommandant toujours la simplicité.

Ivara avoit besoin de ces leçons; il étoit plein de feu, et il sembloit porté à donner dans ce goût maniéré et tourmenté qu'on a pris trop souvent pour du génie : il s'adonna sans relâche à l'étude; mais ce n'est pas toujours un moyen de fortune. La pauvreté l'eût mis bientôt dans le cas d'interrompre ses travaux, si un de ses compatriotes, maître de chambre chez le cardinal Ottoboni, ne lui eût fait connoître cette Eminence, qui procura au jeune artiste des ressources propres à développer, quoiqu'en petit, des talens qui n'attendoient que de plus heureuses occasions.

Le duc de Savoie devint roi de Sicile, et fit venir *Ivara* à Messine, où il le chargea de lui bâtir un palais sur le port de cette ville. Le dessin d'*Ivara* plut extrêmement au prince, qui le nomma son premier architecte, avec 3,500 livres de pension par an. Bientôt il le ramena à Turin avec lui, et dans la suite il lui donna la riche abbaye de Selve, dont le revenu étoit de plus de 5,000 livres.

Don Philippe Ivara bâtit à Turin, par ordre de Madame royale, la façade de l'église des Carmélites, sur la place de Saint-Charles Cette façade est dans le goût du temps, à deux ordres l'un sur l'autre, et on y trouve des ailerons, des ressauts et des frontons brisés.

Ivara est un des architectes qui ont le plus contribué à l'embellissement de Turin Cette ville compte de lui un grand nombre d'ouvrages, tels que le grand escalier du palais, l'église du Mont-Carmel, la chapelle royale de la vénerie, les écuries, la galerie et l'orangerie de ce palais. Le palais de Stupigni, destiné à être un repos de chasse, fut entièrement bâti par lui; on y voit un salon d'une invention singulière, et qui correspond à quatre appartemens disposés sur un plan en croix pour les princes, avec des bâtimens latéraux pour les seigneurs de la cour, les officiers de chasse et les piqueurs. Selon le marquis Maffei, cette composition avec ses distributions n'offre ni défaut ni bizarrerie, et il faut y admirer l'invention, l'art d'adapter à son sujet la connoissance des bons principes dont *Ivara*, dit-il, ne s'est jamais écarté.

Nous avouerons que Maffei, mettant en parallèle le style et le goût d'*Ivara* avec le style et le goût de Borromini et de ses sectateurs, a pu trouver irréprochables les compositions de notre architecte; tout dépend des points de comparaison. *Ivara* fut très-éloigné de la bizarrerie de l'école qui l'avoit précédé; mais il s'en faut de beaucoup que son goût, soit dans les plans, soit dans les élévations, soit dans la décoration, ait eu le mérite que Maffei s'est plu à y reconnoître.

Pour bien juger *Ivara*, il faut apprécier son style et sa manière sur le plus beau, sans contredit, et le plus célèbre de ses monumens, l'église de la *Superga*, dont on a publié des dessins et une description nouvelle, par M. Paroletti, en 1808. Toutes sortes de

circonstances ont donné de la réputation à cet édifice, et son seul emplacement, d'où il tire son nom, devoit y ajouter un nouvel intérêt.

Le nom de *Superga* a été donné à une montagne qui est à une lieue et demie de Turin, parce que, dit-on, ce lieu est sur le dos des montagnes, *super terga montium*. (*Denina*, Piemonts geschichte.) L'église et le monastère qui l'accompagne s'aperçoivent de tous les environs de la capitale. C'est sur ce point élevé que Victor-Amédée et le prince Eugène concertèrent le plan de défense de Turin, qui étoit assiégé par les Français en 1706. Victor Amédée fit vœu de consacrer sa reconnoissance à Dieu, en élevant sur ce terrain même un temple magnifique, si l'attaque qu'il avoit méditée étoit heureuse, et si son armée contraignoit les Français à lever le siége. Il eut la victoire; Turin fut délivré, ainsi que le Piémont, et le prince résolut d'accomplir son vœu. L'édifice ne fut pourtant commencé qu'en 1715, et ne fut terminé qu'en 1731, par les soins d'*Ivara*.

Ivara forma donc un plan qui dut réunir à l'église votive une maison de congrégation pour desservir ce temple, et destinée encore à recevoir un séminaire. On ne peut que donner des éloges à ce plan, qui comprend un ensemble de près de 500 pieds de long sur 300 de large, et forme un carré long, régulier et symétrique dans toutes ses parties. Le bâtiment du monastère est très-habilement réuni à l'église; son intérieur offre un magnifique cortile de 150 pieds de long, à deux rangs de portiques l'un au-dessus de l'autre, avec des corps de bâtimens à l'entour, le tout environné d'un mur qui vient se réunir à l'enceinte, laquelle est pratiquée autour et en avant de l'église.

Mais l'objet le plus important et le plus imposant de cette composition est l'église et la coupole qui la surmonte.

L'église s'annonce au dehors par un demi-cercle; un polygone inscrit dans ce demi-cercle en forme l'intérieur, qui est accompagné de chapelles en renfoncement; et c'est sur tous les points du demi-cercle extérieur et du polygone intérieur que s'élève une coupole circulaire dont la hauteur en dedans est de 150 pieds; en dehors de 165 pieds, et avec la lanterne de près de 200 pieds. Son diamètre intérieur a 56 pieds; l'extérieur est de 80 pieds.

La façade de l'église se compose d'un péristyle isolé en avant de la partie circulaire, qui, ainsi divisée, forme de chaque côté un quart de cercle en saillie, qui va se raccorder avec un arrière-corps sur lequel, d'un côté comme de l'autre, s'élève un campanile presque jusqu'à la hauteur du dôme.

Le péristyle dont on a parlé a quatre colonnes de face sur trois de profondeur; l'entrecolonnement du milieu, tant à la face antérieure qu'aux faces latérales, a une largeur double de la largeur des autres, ce qui produiroit dans cette ordonnance une grave irrégularité si le style de la composition générale étoit plus sévère. Mais alors le goût régnant permettroit de badiner avec les principes de la symétrie et de l'uniformité. On cherchoit les difficultés dans la combinaison des plans; le tout simple auroit passé pour un manque de génie, et il faut encore savoir gré à *Ivara* de sa modération en ce genre.

On doit reconnoître aussi que sa coupole, tant dans la masse extérieure que dans sa décoration intérieure, est beaucoup plus sage qu'on n'eût dû l'attendre de cette manie qui tourmentoit alors tous les esprits pour chercher à dire, non pas mieux, mais autrement que les autres. La courbe du dôme et l'ajustement de son tambour doivent faire ranger cet ouvrage au nombre des meilleurs qu'il y ait. La solidité y est réunie à un parti simple et qui n'est pas sans élégance. La voûte intérieure est ornée de caissons de bon goût. La construction y peut aussi trouver des leçons dont on a profité dans des ouvrages postérieurs.

Le style général de la décoration de toute cette architecture y est infecté des détails vicieux, des ornemens parasites que la mode avoit alors accrédités: ressauts inutiles, frontons brisés, formes bâtardes, on trouve de tout cela dans les portes, les fenêtres, et dans les élévations du dedans comme du dehors.

Cependant il y a tant de sortes de mérites en architecture, dont un seul efface ou fait pardonner les erreurs de détail, que, on doit le dire, un suffrage assez général s'accorde à reconnoître dans le monument de la *Superga* un effet pittoresque, un ensemble harmonieux, un beau plan, et une grande habileté de construction.

Nous ne parlerons pas ici de la magnificence des marbres employés dans les colonnes, dans les pavés, et dans toutes les parties de cet edifice. Nous n'avons pas eu même la prétention de le décrire, mais seulement de fixer l'attention sur le plus grand ouvrage d'*Ivara*, et le plus propre à donner l'idée de son talent et la mesure de son goût.

Sa réputation ne s'étoit pas concentrée à Turin. Tous les ans *Ivara* alloit passer à Rome la saison de l'hiver, pendant laquelle les travaux étoient suspendus dans le Piémont. Rome eut toujours sa prédilection, et il auroit désiré que quelque commande d'ouvrage l'y fixât.

Lorsque *Ivara* s'y trouvoit, le roi de Portugal pria instamment le roi de Sardaigne de permettre que cet architecte se rendît à Lisbonne. On raconte qu'*Ivara* se disposant au départ et faisant ses malles, le provincial des minimes français vint lui demander le plan qu'il devoit donner d'un escalier pour la grande montée du couvent de la Trinité-du-Mont: ce plan étoit promis depuis long-temps. *Ivara*, prêt à partir, prit une plume, et improvisa sur l'heure un dessin dont l'exécution auroit surpassé de beaucoup le projet de François de Sanctis, qui fut depuis réalisé. Telles sont en effet les variations du goût chez les modernes, que le sort entre pour beaucoup dans le mérite des édifices. Combien d'artistes au talent desquels il n'a

manqué qu'une meilleure direction! combien de monumens ne laissent à désirer que d'avoir été ou projetés ou exécutés dans d'autres temps!

Ivara, pendant son séjour à Lisbonne, donna les plans de l'église patriarcale et d'un palais pour le roi. On vante la magnificence de ces ouvrages. L'architecte éprouva celle du prince, qui le nomma chevalier de l'ordre du Christ, avec une pension de 15,000 livres, et le combla de présens.

Avant de retourner à Turin, il voulut voir Londres et Paris. A peine arrivé en Piémont, il fut appelé à Mantoue pour bâtir la coupole de Saint-André, et à Milan pour élever la façade de la fameuse église de Saint-Ambroise.

On voit peu de maisons particulières bâties sur les dessins d'*Ivara;* peut-être fut-il detourné de ces travaux par les grandes entreprises qui l'occupèrent; peut-être l'habitude de magnificence qu'il y portoit faisoit-elle redouter aux particuliers un talent dispendieux. Cependant il construisit à Turin un palais pour le comte Birago di Borghe, lieutenant-général, et on le cite comme modèle de distribution et de goût.

Le palais royal ayant été brûlé à Madrid, le roi d'Espagne s'empressa de faire venir *Ivara*, qui se rendit à l'invitation de ce prince. Mais à peine eut-il commencé à mettre au net ses projets, qu'il fut surpris par une violente fièvre dont il mourut à l'âge de cinquante ans.

Ce qu'on sait du moral de cet artiste, c'est qu'il étoit d'un caractère gai, ami du plaisir, agréable dans la société, et qu'il portoit l'économie au-delà de ce que ce terme signifie.

IVOIRE, s. m. On auroit beaucoup plus tôt fait de nombrer, parmi les ouvrages d'art, de goût et d'industrie des anciens, ceux où l'*ivoire* n'entra point, que de rendre compte de ceux dont cette matière faisoit le prix ou l'agrément.

L'*ivoire* paroît avoir tenu lieu jadis, dans la décoration des édifices, et de marbres et bois précieux. On l'employa, dès les temps les plus anciens, à former ce que nous appelons aujourd'hui *revêtement* et *marqueterie*, soit dans l'architecture, soit dans l'ameublement. David parle de palais d'*ivoire*, *domibus eburneis* (Ps. 44, v. 9). Nous trouvons cette épithète donnée par des poëtes à quelques temples; ce qui ne peut s'entendre que de l'application faite de lames d'*ivoire* aux revêtemens intérieurs. Dans l'*Odyssée*, le palais de Ménélas est tout brillant d'or, d'argent et d'*ivoire*.

Lorsque les bois rares eurent trouvé place dans l'ornement des palais, l'*ivoire* fut employé pour y briller par le contraste de sa couleur. On l'y incrustoit en compartimens : *Lignumque ebore distingui, mox operiri*, dit Pline, et c'est à cet usage que fait allusion la comparaison de Virgile :

> Quale per artem,
> Inclusum buxo aut Oriciâ terebinto
> Lucet ebur.

L'*ivoire* constitua les ornemens distinctifs de la dignité royale chez les anciens peuples. L'antiquité ne parle que de sceptres et de trônes d'*ivoire*. Tels étoient, selon Denis d'Halicarnasse, les attributs de la royauté chez les Etrusques. A leur exemple, Tarquin eut le trône et le sceptre d'*ivoire*, et de cette matière étoient encore les siéges dont les magistrats de Rome usoient au temps des rois.

L'*ivoire* servit à faire des lyres, les ceintures, les chars, les harnois des chevaux, les lits, les pieds de table, et tous les genres de meubles. Les portes des temples étoient ornées de sculptures en *ivoire*, comme Cicéron nous l'apprend des portes du temple de Minerve à Syracuse, dont le préteur Verrès avoit arraché les bas-reliefs.

Pline a embrassé en deux mots toute l'étendue des usages auxquels les anciens avoient appliqué l'*ivoire : A diis nato jure luxuriæ, eodem ebore numinum ora spectantur, et mensarum pedes*. La même matière servoit à faire *les pieds des tables* et *les figures des dieux*.

L'emploi de l'*ivoire* en statues se propagea et s'étendit progressivement en Grèce. Ce ne fut que par succession de temps que les artistes firent passer cette matière, du travail des objets usuels ou de luxe, aux travaux de la sculpture. Le goût pour l'union de l'or et de l'*ivoire*, devenu général dans les sujets d'ornemens de tout genre, se communiqua au bas-relief, et l'art de subordonner les morceaux bornés de l'*ivoire* au travail par compartimens fut bientôt appliqué aux statues.

Ce fut toutefois après de longs essais, par suite de circonstances particulières et d'un long exercice dans le travail du bois, que l'art osa appliquer l'*ivoire* au nu des colosses revêtus de draperies d'or, genre de *statuaire* qui eut la plus grande vogue en Grèce, et dont le souvenir ainsi que la pratique se perdirent tout-à-fait. Aucun ouvrage de ce genre n'ayant pu survivre à la destruction des idoles et aux ravages du temps, à peine les modernes en conçurent-ils l'idée, et le peu d'explications données sur le mécanisme de cet art étoient arbitraires et vicieuses.

C'est dans la vue de faire revivre les notions de cet art perdu que nous en avons soumis tous les détails à une nouvelle analyse, dans notre ouvrage intitulé : *Le Jupiter Olympien*, etc. Nous y renvoyons le lecteur

JAILLIR, v. n. Être poussé avec violence. Ce mot s'applique particulièrement aux liquides chassés avec force par un moteur quelconque. On l'emploie surtout dans l'hydraulique, en parlant des pompes, des jets d'eau, etc.

JAILLISSANT, part. adj. Se dit ordinairement des eaux, et s'applique aussi aux fontaines qui sont disposées de manière à lancer avec force les eaux en l'air, et à les recevoir dans des bassins. (*V.* Fontaine et Jet d'eau.)

JALON, s. m. Morceau de bois ou petite perche appointée par un bout, pour qu'on puisse facilement la planter en terre, et blanchie par l'autre bout ou fendue pour recevoir une carte. On se sert des *jalons* pour bornoyer et donner des alignemens, pour prendre des bases sur le terrain, à l'effet de lever un plan, et de tracer les allées ou les avenues d'un jardin, d'un bois, d'un grand chemin.

On fait aussi des *jalons* de fer. Ils ont à leur extrémité supérieure une bobèche dans laquelle on met un bout de mèche allumée, pour dresser des alignemens pendant la nuit.

JALONNER, v. a. C'est planter des *jalons* d'espace en espace pour des opérations d'alignement.

JALOUSIE, s. f. Fermeture de fenêtre formée par un châssis ou bâtis de menuiserie, qui se compose dans sa hauteur de petites planches minces et droites, posées diagonalement du dedans au dehors du tableau, et espacées d'environ 3 pouces. On se sert de *jalousies* pour garantir un appartement de l'ardeur du soleil. Cette sorte de clôture a en outre l'avantage, selon la manière dont on dispose les planches, de laisser plus ou moins circuler l'air extérieur dans les dedans, et de procurer la vue du dehors sans être vu.

On fait des *jalousies* de différentes façons, ou (comme on l'a dit) avec un châssis dont les petites planches sont tantôt mobiles, tantôt immobiles (on les appelle aujourd'hui assez généralement *persiennes*), ou bien on les fait de voliges beaucoup plus minces, de la largeur de la fenêtre, et sans châssis ni bâtis quelconque. Ces planches ou voliges sont portées sur des rubans de fil, et des cordes les font monter ou descendre, et les relèvent en faisceau au haut de la fenêtre, sous le linteau.

On pratique des *jalousies* dans les églises, aux jubés, aux tribunes, dans les salles d'audience, dans les écoles publiques, dans les spectacles, etc. On les décore quelquefois de panneaux ou d'ornemens sculptés à jour.

JAMBAGE, s. m. On donne ce nom à un pilier élevé à plomb pour soutenir quelque partie d'un bâtiment.

Le *jambage* diffère du trumeau en ce qu'il est ordinairement accompagné de quelque pilastre, dosseret ou chambranle, lorsque le trumeau est simple et uni.

On nomme quelquefois le *jambage* piédroit. (*Voyez* ce mot.)

Jambage de cheminée. On appelle ainsi les deux petits murs qu'on élève des deux côtés d'une cheminée pour en supporter le manteau.

Jambage de porte ou de croisée. C'est le palier qui est aux deux côtés d'une porte, lequel reçoit la retombée d'une ou des deux arcades, ou qui porte le linteau d'une porte, d'une croisée.

JAMBE, s. f. C'est le nom qu'on donne dans la langue du bâtiment à un pilier, généralement en pierre de taille, élevé à plomb, pour porter les parties supérieures d'un bâtiment. Il y en a de différentes sortes, relativement à leur position.

Jambe boutisse. C'est une *jambe* ou un pilier de pierre de taille dont les queues sont engagées dans un mur mitoyen ou de refend, en sorte qu'elles forment une face à la tête du mur seulement. On appelle *jambe boutisse mitoyenne* celle qui porte deux retombées.

Jambe de force. Est, en charpenterie, une pièce de bois de bout un peu inclinée, qui, dans une ferme de comble, est posée et assemblée dans le tirant, et qui, par le haut, porte l'entrait. Dans les combles brisés, elle porte aussi la panne de brisis.

Jambe d'encoignure. Est un pilier ordinairement de pierre de taille, formant l'angle des deux faces d'un bâtiment, et qui par conséquent sert à porter deux retombées d'arc ou deux pointrails.

Jambe étrière. Est un pilier de pierre de taille, telle que la *jambe boutisse*, mais dont un côté ou les deux côtés forment tableau.

Jambe sous poutre. Espèce de chaîne de pierre qui soutient une ou plusieurs poutres de fond. Elle doit être parfaite dans les murs mitoyens, c'est-à-dire que les pierres doivent être de l'épaisseur des murs.

JAMBETTE, s. f. Petite pièce de bois debout dans la charpente d'un comble, qui est posée sur un tirant pour soutenir la jambe de force, ou sur un entrait pour soutenir l'arbalétrier, ou sur les blachets pour soutenir les chevrons.

JANTE, s. f. Pièce de bois courbée en arc de cercle, qu'on emploie aux roues des moulins et des voitures.

JANTILLE, s. f. Gros ais qu'on applique autour des jantes et des aubes d'une roue de moulin pour recevoir l'eau qui tombe, et occasioner par-là un plus grand mouvement à la roue. On élève aussi les eaux avec la *jantille*, par le moyen des roues qu'on dispose pour cela. On dit *jantiller* la roue d'un moulin; c'est y mettre la *jantille*.

JANUS. On donne ce nom à deux sortes de monumens consacrés à *Janus*; savoir, à des temples et à des arcs doubles.

Numa avoit fait bâtir un temple qui devoit rester ouvert pendant la guerre, et qu'on fermoit pendant la paix. Il paroît, par le plus grand nombre des inscriptions, que ce temple se nommoit tout court *Janus*. *Janum clausit*, disent ainsi les écrivains.

Ce temple ne fut fermé que deux fois depuis la fondation de Rome jusqu'au règne d'Auguste.

Au second livre des *Antiquités romaines* de Rosini, on trouve le dessin, en élévation, d'un temple de *Janus*, sculpté sur un bas-relief antique. Nardini l'a rapporté dans son troisième livre, et Montfaucon, tom. II de son *Antiquité expliquée*, pag. 60. Ce monument, très-reconnoissable à la tête *bifrons* de *Janus*, placée au-dessus de la porte, est surtout curieux par la manière dont son intérieur devoit être éclairé. Le mur du frontispice de la *cella* ne s'élève que jusqu'aux trois quarts des colonnes qui supportent l'entablement. L'espace qui reste entre le haut du mur et l'entablement offre un vide garni de barreaux de métal, formant un grillage très-serré, et qui dès-lors devoit laisser passer dans l'intérieur une très-grande lumière.

Les Romains donnèrent aussi le nom de *janus* à des arcs doubles, c'est-à-dire dont le plan formoit un carré, et qui offroient une arcade dans chacune de leurs quatre faces, de sorte qu'on les traversoit dans les deux sens.

Ce qu'on appelle à Rome improprement le temple de *Janus* n'est autre chose qu'un arc ou un portique de *Janus*, ainsi percé des quatre côtés; toutes les faces sont ornées de niches. On trouve des *janus* en portiques sur plus d'une médaille romaine.

Il y avait des *janus* dans différentes rues de Rome. Le *Forum* seul avoit trois *janus*, au rapport de Tite-Live; savoir, un à chaque extrémité, et un au milieu. *Forum* (dit cet écrivain) *particibus tabernisque claudendum et janos tres faciendos curavit*.

JARDIN, s. m. Nom que l'on donne généralement à un espace de terrain déterminé, le plus souvent clos de murs, orné d'arbres, arbustes et plantes de toute espèce, lequel dépend ordinairement d'un palais ou d'une maison de campagne.

C'est en vue de cette dépendance et par le fait du rapport qui existe naturellement entre la maison et son *jardin*, que l'art du jardinage s'est trouvé associé à l'art et au goût de l'architecture. C'est aussi sous ce seul aspect que le *jardin*, ainsi considéré dans tous les temps, peut trouver place dans ce Dictionnaire.

Nous voyons l'art des *jardins* d'agrément et de luxe déjà pratiqué chez les nations que l'histoire ancienne nous a fait connoître comme parvenues à un très-haut degré de civilisation et de richesse. Ce que les écrivains nous ont dit des *jardins* suspendus de Babylone n'a rien de fabuleux; des arbres ont pu être très-facilement plantés dans des terres rapportées sur des voûtes, que le bitume, dont on se servoit, devoit rendre impénétrables aux filtrations et à l'action de l'humidité. Xénophon, dans son histoire de *la Retraite des dix mille*, fait de fréquentes mentions des grands *jardins* d'agrément qu'il avoit vus en Perse.

Nous ne pouvons pas douter que la Grèce n'ait connu et pratiqué dès les temps anciens l'art d'embellir les habitations par des *jardins* d'agrément. Quoique le *jardin* d'Alcinoüs, décrit par Homère au huitième livre de l'*Odyssée*, n'offre que des arbres fruitiers et des plantations utiles, les commentateurs ne laissent pas d'y reconnoître le caractère d'agrément qui se réunit fort souvent aux besoins de l'utilité.

Il y avoit à Athènes des *jardins* publics; telles étoient les plantations de l'Académie et des autres lycées. Les gymnases avoient des xystes et des *jardins* que les exercices et le climat rendoient nécessaires. Une partie du gymnase de Sparte portoit le nom de plataniste, parce qu'elle étoit entièrement plantée de platanes. Il faut mettre encore au nombre des *jardins* d'agrément ces espaces plantés d'arbres, ou ce qu'on appeloit *bois sacrés* dans les enceintes autour des temples.

Lucien nous a laissé une description de l'enceinte du temple de Gnide, qui peut donner quelque idée de ce genre de *jardins*. « Le sol de l'enceinte (dit-il) » abonde, comme il est naturel dans un lieu consacré à Vénus, en productions agréables. Les arbres, » qui portent jusqu'aux cieux leurs têtes touffues, » renferment sous un épais berceau un air délicieux » qui répand à l'entour une suave odeur. Là le myrte » chargé de fruits pousse un feuillage abondant. La » présence de la déesse lui donne une vigueur nouvelle. Les arbres déploient à l'envi l'un de l'autre » toutes les beautés qu'ils ont reçues de la nature. » Jamais leurs feuilles ne sont flétries par le temps; » une verdure éternelle règne sur leurs jeunes ra-

» meaux toujours gonflés de sève. Quelques-uns ne » produisent point de fruits, mais ils en sont dédommagés par une beauté particulière. Le cyprès et le » platane s'élèvent au plus haut des airs; et parmi » eux le laurier, qui fuyoit autrefois Vénus, vient » chercher un asile auprès d'elle. Le lierre amoureux » rampe autour des arbres et les tient embrassés. » Des vignes entrelacées et touffues sont chargées de » raisins..... Dans les endroits où le bocage donne » l'ombre la plus épaisse, des lits de verdure présentent un doux repos à ceux qui voudroient y faire » un festin. Les citoyens distingués y viennent quelquefois, et le peuple s'y porte en foule les jours » des fêtes, etc. »

Chez les Romains le goût des *jardins* d'agrément suivit naturellement les progrès du luxe. Adonnés à la vie champêtre dans les siècles de la république, les jardins de leurs campagnes étoient objets d'utilité plus que d'agrément. Rome étoit alors trop resserrée pour permettre de réunir dans les maisons de ville les espaces nécessaires au plaisir du jardinage. Mais lorsque l'étendue de Rome n'eut plus de terme, et que les limites de la ville se reculèrent avec celles de l'empire, on y vit des *jardins* de particuliers d'une grandeur démesurée. Le mot *hortus* (au singulier) n'avoit d'abord désigné que le jardin potager; bientôt on n'employa plus ce mot qu'au pluriel, *horti*, et l'on dit les *jardins* de Pompée, de Lucullus, de Mécène. Ces *jardins* compris dans l'enceinte de Rome avoient des viviers, des vergers, des parterres, des bâtimens d'agrément, et tous les accessoires dont un vaste *jardin* réclame l'ornement.

On ne sauroit douter de la magnificence que ces citoyens plus riches que des rois portèrent dans la composition et la décoration de leurs *jardins*. Mais rien n'est périssable comme ce genre de luxe. Aussi la critique des modernes n'a pu s'exercer que sur les emplacemens que l'on croit avoir été occupés par ces *jardins*. Ainsi les antiquaires replacent en idée les *jardins* d'Agrippa, par lui légués au peuple romain, entre le Panthéon et l'église de Saint-André. On croit que les *jardins* de Jules César avoient été plantés dans le voisinage du Tibre. Les *jardins* de Mécène passent pour avoir été situés à l'endroit où l'on a trouvé les trophées qu'on appelle de Marius. Les fameux *jardins* de Salluste étoient sur le Quirinal, vers la *Porta Salara*.

Quant à l'art, au goût et à la disposition de ces *jardins*, nous serions réduits à n'en pouvoir rien dire, si Pline le jeune ne nous avoit pas tracé une sorte d'esquisse de ses *jardins* dans la description de ses maisons de campagne de Laurentum et de Toscane. On y voit, à l'égard de la dernière, que le *jardin* étoit un assemblage de plantations, de bâtimens d'agrément, de fontaines, de bassins, et de tous les objets que l'art peut combiner. En face du corps principal de bâtiment s'étendoit un vaste parterre, auquel Pline, à cause de sa forme, donne le nom d'hippodrome. Son enceinte étoit formée de platanes ornés de lierres qui circuloient dans leurs branches et passoient d'un arbre à l'autre. L'extrémité du parterre (ou hippodrome) offroit une ligne circulaire plantée de cyprès; des allées circulaires aussi aboutissoient à l'extrémité du parterre. Cette vaste enceinte étoit remplie d'arbres fruitiers et d'arbustes garnissant les plates-bandes. On avoit figuré par ces plantations, non-seulement le contour d'un hippodrome, mais encore les objets d'ornement intérieur de ce genre de monument. C'en étoit une sorte d'imitation complète. Des arbustes taillés avec art, en manière de bornes ou de *meta*, des buis découpés, reproduisoient l'image de toutes les espèces de monumens établis sur ce qu'on appeloit l'*épine* dans les cirques.

Il faut lire aussi la description du *jardin* de Laurentum, pour se faire une idée de la variété de composition introduite dans les *jardins* des Romains. L'idée qui résulte de ces descriptions est qu'ils étoient soumis à des dispositions régulières et symétriques, autrement dit à des plans composés de parties circulaires ou rectilignes.

Mais ni les descriptions ne peuvent conserver ou faire revivre d'une manière exacte la composition des *jardins*, ni les plans ou les dessins n'en sauroient retracer l'agrément ou l'effet.

Il nous faut passer aux siècles de la renaissance des arts, pour voir reparoître en Italie le luxe des *jardins*. Très-probablement le même climat, les mêmes terrains, les mêmes productions, et peut-être quelques traditions perpétuées dans les usages, auront contribué à reproduire dans les *jardins* le même genre de composition, le même goût de décoration qui avoient été jadis inspirés par la magnificence des bâtimens.

Les restes très-nombreux alors de constructions antiques dont l'Italie étoit couverte, devinrent sans aucun doute les modèles des grandes constructions que virent élever les quinzième et seizième siècles. L'architecture reparut avec des formes et des dispositions qui rappelèrent, en beaucoup de points, le style et le goût des temps antiques. On vit s'élever de tous côtés des maisons de plaisance ou de campagne qu'on nomme encore *villa*, avec un luxe et une grandeur qui semblèrent une tradition de l'antique magnificence. La nouvelle composition des *jardins* sembla vouloir rivaliser avec elle.

L'art de composer et de décorer les *jardins* a de nombreux rapports avec l'architecture. Il entra bientôt, comme il paroît qu'il étoit entré jadis, dans les attributions de l'architecte. De belles conceptions, de vastes plans, des idées ingénieuses, caractérisèrent les *jardins* de la villa d'*Est* à Tivoli, des maisons de campagne de Frascati, des palais de Rome et de Florence, de la *villa reale* de *Pratolino* et de divers autres lieux. Ces *jardins* devinrent les modèles où le reste de l'Europe puisa des exemples et des leçons pendant deux siècles.

C'est sur eux que furent calquées, si l'on peut dire, les compositions des plus beaux jardins français, auxquels donna naissance le goût de Louis XIV. C'est sous le règne et avec la protection de ce monarque que se forma le célèbre Le Nôtre, auquel la France doit les plus magnifiques plans de *jardins*. Ce fut dans ce siècle un luxe général : les princes rivalisèrent avec le roi; les grands et les riches le disputèrent aux princes. De toutes parts on vit de superbes parcs plantés dans le même goût se répéter dans les mêmes ordonnances de parterres, de bois, de boulingrins, d'avenues alignées, d'allées en charmilles, de berceaux, de bosquets, de canaux, de grottes, etc.

Un fort grand nombre de ces *jardins* existe encore, quoique plusieurs aient été détruits par les révolutions du temps, et que d'autres aient subi le même sort par l'effet d'un changement de système dans le jardinage. Le goût de composition de ces *jardins*, qu'on peut appeler *goût régulier*, par opposition à celui qu'on lui a opposé depuis un demi-siècle, tomba insensiblement dans des répétitions routinières, dans une recherche de symétrie trop affectée, dans un ridicule d'apprêt, de peigné, d'artificiel et de compassé, qui appela l'ennui à la suite de la monotonie et ouvrit la route à un nouveau goût de jardinage. (*Voyez* ce mot.)

JARDINAGE, s. m. Ce mot, qui ne signifie en général que l'art de faire ou de cultiver les jardins, a deux acceptions qui tiennent à la différence de l'idée qu'on y attache, selon qu'on les considère sous le rapport de l'utilité ou sous celui de l'agrément.

Les jardins du premier genre n'étant pas du ressort de ce Dictionnaire, il est clair que le *jardinage* dont il peut être ici question est celui qui a trait aux jardins du second genre.

Ainsi le *jardinage*, tel que nous l'entendons ici, est l'art de composer et de distribuer les jardins pour l'agrément de la promenade et pour le plaisir des yeux.

Cette espèce d'art se divise aujourd'hui, ou, pour mieux dire, ses ouvrages se distinguent sous deux points de vue qui tiennent à deux systèmes de composition.

L'un procède par lignes régulières, et par formes ou plans symétriques; l'autre consiste en lignes irrégulières, et n'admet ni correspondance ou répétition des mêmes formes, ni symétrie dans les plans.

Le premier système, qu'on peut appeler régulier, paroit avoir existé seul dans l'antiquité; il s'est naturellement transmis aux modernes, et s'est perpétué seul dans toute l'Europe jusqu'au dix-huitième siècle.

Le second système, que nous appelons irrégulier, paroit avoir pris naissance dans l'imitation des jardins chinois. Il a été pratiqué d'abord en Angleterre, où il est devenu le résultat d'un goût exclusif. De là il s'est répandu en plus d'un pays de l'Europe.

Il règne aujourd'hui (en théorie d'abord, et ensuite dans l'application) des opinions fort diverses sur la primauté de l'un ou de l'autre système. Pour parler en premier lieu de l'application que l'usage peut faire du genre irrégulier dans le *jardinage*, nous sommes obligés de reconnoitre qu'il ne sauroit être raisonnablement employé dans ce qu'on appelle jardin public, ou promenade destinée à réunir la multitude des personnes qui les fréquentent pour voir et pour être vues. Aussi remarque-t-on que toutes les villes pour qui la promenade publique est le lieu de rendez-vous du grand nombre, ne pratiquent les jardins et leurs allées qu'en lignes droites, et selon le système régulier. Il est beaucoup d'autres raisons qui déterminent, dans le plus grand nombre des jardins de différentes dimensions, l'emploi des lignes droites, qui d'ailleurs correspondent fort naturellement à celles de l'architecture dans les façades des edifices.

Si l'on vouloit examiner ensuite sous le second rapport, celui de la théorie, la préférence que l'on donne au système irrégulier, nous dirions que, sans prétendre nier ce qu'il offre d'agrément par ses variétés et les effets pittoresques qu'il présente, en grand surtout, il y a en ce genre deux abus qu'on ne peut s'empêcher de relever; l'un de fait, l'autre de raisonnement. A l'égard du fait, on doit reconnoitre qu'excepté dans de vastes espaces, le *jardinage* irrégulier n'est qu'une vaine singerie. Quant au raisonnement, l'abus est de s'imaginer qu'il y a une véritable imitation de la nature en ce genre, et que l'art qui fait ces sortes de jardins peut se ranger au nombre des arts d'imitation.

Pour que dans un art il y ait imitation (moralement entendue), il faut que cet art produise la ressemblance d'une chose, mais dans une autre chose qui en devient l'image. De ce seul point, incontestable en raisonnement comme en fait, résulte la nécessité d'une diversité apparente et sensible entre la chose imitée ou le modèle, et la chose qui imite ou l'image. C'est ce que nous prouvent toutes les espèces de répétitions dues aux arts mécaniques, et dont l'essence propre est qu'on ne puisse pas y distinguer le modèle de sa copie. En vain le compositeur de jardins qu'on appelle pittoresques voudroit-il se comparer au peintre paysagiste : il y a précisément entre eux la différence qui peut servir à démontrer ce qu'est et ce que n'est pas l'imitation propre des beaux-arts. En effet, tout dans le tableau et les objets qui le composent est susceptible d'être l'image plus ou moins ressemblante de la nature; mais rien dans le jardin ne pouvant manquer d'être naturel, il n'y a pas de mérite à le paroître. C'est que dans le paysage tout est image, dans le jardin tout est réalité. Ainsi le *jardinage* irrégulier ne peut pas être un art d'imitation.

JARRET, s. m. Ce mot exprime, dans la ligne courbe d'un arc, cette sorte de défaut qui consiste en ce que la ligne éprouve un manque de continuité ou quelque chose d'angulaire, qui fait l'effet de ce qu'on appelle *jarret* dans l'union de la jambe à la cuisse.

Ainsi on dit qu'il y a des *jarrets* dans une voûte quand il s'y trouve des parties angulaires. Les *jarrets* sont des mal-façons de construction ou d'agrément.

JARRETER, v. a. Lorsque, dans une ligne courbe ou droite, il se trouve des parties angulaires ou ondées qui détruisent l'égalité du contour ou du trait, on dit que cette ligne est *jarretée*. On le dit aussi des voûtes et des ceintres qui ont de semblables défauts dans la courbe de leur douelle.

JASPE. Pierre dure qui s'emploie dans les arts, sinon pour la gravure, du moins pour orner des tables, des meubles et autres objets de luxe.

Le *jaspe* est une espèce de *quartz*. Le *quartz-jaspe* est composé de particules extrêmement fines, très-serrées et très-compactes; aussi il n'a pas la transparence du *quartz-agathe* et de ses variétés. Quelquefois il a la surface continue du *silex*, quelquefois il a l'air terreux d'une argile extrêmement fine.

On trouve des *jaspes* de différentes couleurs, et on distingue,

1° Le *jaspe* vert, plus ou moins clair : plusieurs scarabées égyptiens sont de cette substance.

2° Le *jaspe* roussâtre, appelé *diaspro rosso* par les Italiens.

3° Le *jaspe* jaune : quelques sujets égyptiens sont exécutés sur cette matière.

4° Le *jaspe* brun.

5° Le *jaspe* violet.

6° Le *jaspe* noir, ou *paragone nero* des Italiens.

7° Le *jaspe* gris.

8° Le *jaspe* blanchâtre.

9° Le *jaspe* veiné : ces veines ont quelquefois l'apparence de lettres; c'est pourquoi on l'a appelé *jaspe grammatique*.

10° Le *jaspe* fleuri : on a donné ce nom à celui qui contient une grande diversité de couleur.

11° Le *jaspe* agathe.

12° Le *jaspe* sanguin, d'un fond vert sur lequel la nature a semé des taches qui lui ont fait donner ce nom.

JASPÉ, participe du verbe *jasper*. On donne ce nom à des marbres qui sont veinés de couleurs semblables à celles du jaspe. (*Voyez* Marbre.)

JAUGE, s. f. C'est, dans une tranchée qu'on fait pour sonder, un bâton étalonné, de la profondeur que doit avoir cette tranchée pour la continuer également dans sa longueur.

Jauge. (*Terme de charpenterie.*) Petite règle de bois, dont les charpentiers se servent pour tracer leurs ouvrages et pour couper le trait.

Jauge. (*Terme d'architecture hydraulique.*) C'est la grosseur d'une conduite d'eau ou d'un ajutage. Ainsi on dit que telle conduite ou tel ajutage ont tant de pouces de *jauge*, pour signifier la quantité d'eau qu'ils donnent.

On donne encore, dans l'hydraulique, le nom de *jauge* à un instrument qui sert à faire connoître la quantité d'eau qui sort d'une source vive ou d'une conduite. Cet instrument est une boîte carrée, bien assemblée, percée d'autant de trous d'un pouce de diamètre qu'on juge à peu près que la source doit fournir d'eau : en sorte qu'à mesure qu'elle se remplit et se vide, elle contient toujours un volume égal; ce qu'on obtient en bouchant autant de trous qu'il le faut, et en laissant ouvert le nombre nécessaire pour maintenir l'égalité.

Ainsi, par le nombre de trous, on connoît combien de pouces d'eau il sort de la source.

JAUGER, v. a. C'est reporter une mesure égale à une autre. *Contre-jauger*, c'est rendre des espaces et des hauteurs parallèles.

Jauger une pierre. C'est regarder si une pierre est de figure égale, c'est-à-dire si elle a une épaisseur égale.

JAUNE, adj. des deux genres. On donne ce nom, en y ajoutant celui d'*antique*, à un marbre dont les anciens nous ont laissé divers ouvrages. (*Voyez* Marbre.)

JEAN DE PISE, architecte du quatorzième siècle, fut fils et élève de Nicolas de Pise. Sculpteur et architecte tout ensemble, il se fit de très-bonne heure une grande réputation.

Jean de Pise est l'auteur d'un monument célèbre, appelé à Pise *il Campo Santo*, dont nous avons parlé assez au long à l'article *cimetière*. Nous ne croirons pas toutefois nous répéter ici en disant que ce monument, déjà d'une date si ancienne, est encore le seul modèle que l'on puisse proposer aux architectes, dans la disposition d'un lieu d'inhumation publique qui réunisse toutes les convenances.

Jean de Pise fut appelé à Naples par le roi Charles Ier d'Anjou, et sous les ordres de ce prince il bâtit le Château-Vieux. Cette construction ayant exigé la démolition de l'église des Récollets, située sur l'emplacement où il falloit élever le château, *Jean de Pise* construisit pour ces religieux une autre église qui fut appelée, à cause de cela, *Santa-Maria della Nuova*.

Il quitta Naples et vint à Sienne où il exécuta la riche façade de la cathédrale de cette ville, monument très-magnifique pour le temps, et où l'on trouve encore à admirer des parties de bon goût, dans un temps où l'architecture du reste de l'Eu-

rope étoit livrée à l'ignorance du goût gothique. Ces sortes de portails échappent à toute description ; car ils sont composés de formes, de masses et de lignes auxquelles on ne sauroit donner des noms qui les fassent reconnoître sans la vue d'un dessin. Ce qu'il faut dire du portail ou frontispice de la cathédrale de Sienne, ainsi que de celui de l'église d'Orvietto, c'est que l'architecture, en cherchant à conformer la decoration aux élévations du bâtiment, est parvenue à faire un assemblage de lignes assez agréable. Ce n'est, si l'on veut, qu'un dessin de broderies, mais ce dessin n'a rien de chargé, rien que de régulier, et les détails ne choquent en rien ni la vue ni le goût.

Jean de Pise eut de fréquentes occasions d'exercer son talent, tant en architecture qu'en sculpture; car, dans ces temps où l'architecte étoit aussi sculpteur, les intérêts des deux arts ne pouvoient manquer de se réunir. Il fut successivement employé par les villes d'Arezzo, d'Orvietto, de Pérouse, de Pistoya, où existent encore des ouvrages de lui qui s'annoncent comme l'aurore d'un nouveau jour qui étoit prêt à luire dans tous les arts.

Jean de Pise, chargé d'années et de gloire, mourut dans sa ville natale, et fut inhumé près de Nicolas, son père, dans ce même *Campo Santo* ou cimetière qu'il avoit construit.

JET, s. m. Vient du verbe *jeter*, et il signifie ce qui est le résultat de l'action exprimée par ce verbe.

En fait d'art, on ne s'en sert que dans trois cas : en peinture, pour signifier le mouvement des plis d'une étoffe, et l'on dit un *jet de draperie ;* en sculpture, pour exprimer le résultat d'une fonte, et en hydraulique pour rendre l'idée du jaillissement de l'eau.

Jet de bronze. On dit d'une figure comme de tout autre objet, qu'elle est fondue d'un ou de plusieurs *jets*, lorsque la fonte a eu lieu par une seule coulée de métal, ou lorsque l'objet est composé de pièces rapportées, fondues séparément. Le mérite d'une statue de métal, sous le rapport de la fonte, est d'être d'un seul *jet*. C'est de cette façon qu'ont été fondues les statues équestres modernes; c'est ainsi qu'a été fondue, en 1818, la statue équestre de Henri IV, qu'on voit au Pont-Neuf.

On fond aussi des colonnes en bronze d'un seul *jet*. Telle a été la fonte des colonnes du baldaquin de Saint-Pierre à Rome.

Jet d'eau. On donne ce nom à un filet ou à un volume quelconque d'eau qui jaillit avec violence d'un ou de plusieurs tuyaux disposés dans les fontaines de manière à produire l'agrément qui résulte du mouvement des eaux. Lorsqu'on réunit ensemble plusieurs tuyaux, comme aux deux grandes fontaines de la place Saint-Pierre à Rome, on appelle cette réunion de *jets*, une *gerbe d'eau*. (*Voyez* Gerbe.)

Le *jet d'eau* consiste ordinairement en un seul tuyau placé au milieu d'un bassin, pour la décoration des jardins.

Le jaillissement du *jet d'eau* est l'effet nécessaire de la chute d'eau, qui s'élève presque toujours à une hauteur égale à celle du point d'où elle est descendue.

Il suffit donc, pour avoir un *jet d'eau*, de disposer un réservoir à une certaine hauteur, d'y adapter des tuyaux de conduite qui reçoivent l'eau du réservoir et qui la conduisent jusqu'au milieu du bassin. A l'extrémité de ce tuyau on soude un montant qu'on appelle *souche*, sur lequel on établit un écrou de cuivre, et sur cet écrou on visse l'ajutage.

Selon les formes qu'on donne à l'ajutage, les *jets d'eau* produisent différentes figures, comme *gerbes*, *soleils*, *pluies d'eau*, éventails, etc. Cependant la forme ordinaire d'un ajutage est celle d'un cône. Son ouverture doit être proportionnée à celle des tuyaux de conduite; de sorte que le diamètre de ceux-ci soit quadruple de celui de l'ajutage.

JETÉE, s. f. (*Terme d'architecture hydraulique.*) C'est une élévation artificielle construite de matériaux divers et de plus d'une manière, pour établir, soit un quai, soit un môle, soit un fort, à dessein d'arrêter l'impétuosité des vagues de la mer ou le cours des eaux d'un fleuve.

On distingue par les mots suivans, de *fascinage*, de *charpente* et de *maçonnerie*, les différentes sortes de *jetées* que l'architecture hydraulique est appelée à construire.

Des jetées de fascinage. Après avoir établi les fondemens nécessaires à l'endroit où l'on veut établir ces *jetées*, et après avoir rempli ces fondemens de terre glaise bien corroyée et battue lit par lit avec la demoiselle, on étend plusieurs lits de fascines plates, de 6 ou 7 pieds de longueur sur 18 à 20 pouces de circonférence au gros bout, jusqu'à ce qu'ils forment un massif d'un pied d'épaisseur. Ces fascines étant bien assises, on les arrête par des rangées de piquets de 3 pieds de longueur, armés de crochets, et par des brins ou verges de 15 à 16 pieds de long, entrelacés autour des piquets, de sorte que le bout compose une assiette presque de niveau. C'est sur cette assiette qu'on fait un second, un troisième, un quatrième lit qu'on arrête de même. Parvenu enfin à la plus grande hauteur qu'on veut donner aux *jetées*, on couvre la surface de tout le massif d'un grillage de bois de sapin de 4 pouces d'équarrissage, dont les compartimens sont de 2 pieds en carré, arrêtés par de petits pilots enfoncés de biais, de 12 à 13 pieds de longueur sur 11 à 12 pouces de circonférence ; enfin on remplit ces compartimens de pierres dures ou de moellons plats, posés de champ et à sec, qu'on tasse à coups de masses de bois; et les vides que peuvent laisser leurs inégalités on les garnit de piquets serrés, de même que les moellons.

Des jetées de charpente. Ces *jetées* sont composées de coffres de charpente qu'on remplit de pierres; ces coffres ont 9 pieds de plus que la hauteur de la mer, et leur hauteur est ou doit être à leur talus comme 7 à 3. Quant à leur construction, il seroit difficile de la faire entendre sans figures; ce sont différentes pièces qui s'entretiennent les unes les autres. Comme cette matière est propre d'un autre Dictionnaire que celui-ci, nous renvoyons pour l'intelligence de cette construction à l'*Architecture hydraulique* de M. Belidor, tom. IV, pl. 10. Nous avons eu l'occasion de décrire à l'article *cône* un des plus grands ouvrages qui aient été faits en ce genre, dans ces derniers temps, pour la *jetée* du port de Cherbourg. (*Voyez* Cône.)

Des jetées de maçonnerie. On construit ces *jetées* de gros quartiers de pierres ou de caissons remplis de matériaux, qu'on jette sans aucun ordre dans la mer (ce qu'on appelle *fonder à pierres perdues*), lorsqu'il n'est pas permis de fonder à sec, en faisant des batardeaux; le reste de la *jetée* s'achève comme un ouvrage ordinaire de maçonnerie. A l'égard de ses dimensions, elles ne sont pas absolument déterminées; l'épaisseur ordinaire est de 9 à 12 pieds, et le talus doit avoir un sixième de la hauteur. Il est inutile d'observer que le choix du mortier est une des choses les plus importantes dans la construction des *jetées* en maçonnerie. Celui qu'on préfère dans les pays du nord est un composé de chaux faite de toutes sortes de coquillages calcinés, mêlés avec de la terrasse de Hollande.

Nous avons donné dans un autre article des notions plus étendues sur cette matière, en traitant des fondations considérées dans les travaux de l'antiquité, dans les descriptions que Vitruve nous a conservées, et dans les inventions des modernes. (*Voyez* Fondations.)

JEU, s. m. On se sert de ce mot dans une multitude de travaux et d'opérations des arts mécaniques employés par l'architecture et la construction, pour signifier le mouvement aisé d'un corps obligé de céder facilement à l'impulsion qu'on lui donne dans un espace prescrit.

Ainsi l'on dit qu'une porte a du *jeu*, lorsqu'elle s'ouvre et se ferme sans effort, librement et sans frottement sensible dans sa feuillure; on dit qu'un contrevent a du *jeu*, lorsqu'il glisse aisément dans sa coulisse; on dit donner du *jeu* à une fenêtre qui traîne, ou dont les bois sont renflés de manière à en rendre l'ouverture difficile.

Jeu de paume. Espèce de salle beaucoup plus longue que large, fermée de murs, où l'on joue à la paume.

Les murs d'un *jeu de paume* d'à peu près 20 pieds de hauteur portent des piliers de charpente qui soutiennent un plafond et un comble à deux égouts. Ces piliers laissent ainsi entre le plafond et les murs un assez grand espace par lequel le jour s'introduit dans l'intérieur. Il y a dans toute la longueur d'un côté, et aussi à l'un des deux bouts, une galerie recouverte d'un auvent pour le service des balles, et qui sert à contenir les spectateurs.

Jeu de longue paume. Place entièrement découverte, et quelquefois le long d'un mur, où l'on joue à la *longue paume*.

JEUX D'EAU, s. m. pl. Nom général qu'on donne à tous les jets d'eau qui, par la différente forme de leurs ajutages, imitent diverses figures, comme celle d'un vase, d'une coupe, d'un parasol, d'une aigrette, d'une fleur de lys, d'un artichaut, d'un chandelier à branches, etc.

On appelle aussi *jeux d'eau* les jets qui, au lieu de jaillir, font jouer des orgues et d'autres instrumens, et même agir des figures, comme cela s'est pratiqué dans les jardins de l'Italie. (*Voyez* Hydraulique.)

JOCONDE, architecte. (*Voyez* Giocondo.)

JOINT, s. m. Ce mot s'emploie plus souvent au pluriel, lorsqu'on parle de l'union des pierres, des briques, des moellons, etc. dans l'art de les assembler et d'en faire un tout solide.

Les *joints* sont donc ces intervalles plus ou moins larges, plus ou moins sensibles, qui séparent une pierre d'une pierre, une brique d'une brique, et tantôt selon la qualité diverse, la ténacité, la fermeté des matières, sont réduits à la moindre distance, tantôt sont remplis d'une couche plus ou moins épaisse de mortier.

On ne sauroit prescrire de règle exclusive à l'art d'exécuter les *joints*, surtout des pierres de taille, genre de construction où cet art est le plus important, où il exige des soins plus variés, des études plus savantes, surtout dans l'assemblage des claveaux et des pièces dont se forment les arcades et les voûtes.

Il n'y a aucun doute que la perfection de l'art des *joints* consisteroit à les rendre tellement fins, qu'ils soient imperceptibles, et ce fut là, comme nous l'avons dit à l'article de l'*architecture égyptienne*, le grand mérite de cette architecture dans son appareil. Mais ce mérite, pour arriver à ce point, exige deux conditions : l'une, que la pierre, par la nature de son grain et la consistance de sa composition, permette d'y exécuter des angles extrêmement aigus; l'autre, que la masse de bâtimens où l'on emploie les pierres ne leur fasse pas éprouver une pression trop considérable, et dont l'effet seroit d'altérer ou de faire éclater les angles des pierres. Cet effet arrive encore aux pierres qui manquent de la dureté requise lorsqu'on les pose; et comme alors il faut remplir ces éclats par du ciment, il résulte du ragrément général qui se fait en dernier lieu, que les défauts de chaque *joint* se manifestent d'une manière désagréable.

L'art de faire les *joints* dépend donc de beau-

coup de connoissances particulières que l'architecte doit réunir sur la nature des pierres qu'il emploie, sur les moyens d'assemblage qu'il met en œuvre, sur la qualité des cimens qui sont à sa disposition.

Il est certain que les *joints* à sec donnent à l'appareil un plus grand agrément, surtout dans la construction des colonnes, où, autant qu'on le peut, il faut dissimuler les *joints*. Cependant un très-grand nombre d'édifices, tant anciens que modernes, sont bâtis à *joints* remplis d'une couche de ciment assez épaisse. Mais on ne sauroit trop soigner la qualité du ciment qu'on emploie; car de là dépend la solidité de la construction.

Dans beaucoup de bâtimens antiques construits de petits matériaux, le ciment s'est trouvé de beaucoup le plus solide; et le temps, qui a altéré la superficie des pierres, a laissé le ciment intact, et ce ciment se trouve aujourd'hui faire saillie sur les matériaux même.

On donne des noms divers aux joints, selon la diversité des formes et des parties de la construction où on les pratique, et aussi selon la différence des procédés qu'on y emploie.

Ainsi l'on dit :

Joints à onglet. Ce sont des *joints* qui se font de la diagonale d'un retour d'équerre, comme on en voit dans les compartimens de marbre et dans les incrustations.

Joints d'assemblage. (*Voyez* ASSEMBLAGE.)

Joints de douelle. *Joints* pratiqués sur la longueur du dedans d'une voûte, ou sur l'épaisseur d'un arc.

Joints de lit. *Joints* de niveau, ou qui sont pratiqués suivant une pente donnée.

Joints de recouvrement. Ce sont ceux qui ont lieu par le recouvrement d'une marche sur une autre.

Joints de tête ou de face. On donne ce nom à des *joints* qui sont en coupe ou en rayons au parement, et qui séparent les voussoirs et les claveaux.

Joints en coupe. *Joints* qui sont inclinés et forment un arc de cercle.

Joints feuillés. On appelle ainsi tous les *joints* qui se font par le recouvrement de deux pierres l'une sur l'autre, avec une entaille de leur demi-épaisseur.

Joints gras. Ce sont ceux qui ont un angle plus grand que 90 degrés; et on appelle *joints maigres* ceux qui font un angle moindre.

Joints incertains. Ce sont les *joints* des pierres qui, au lieu d'être équarries, sont taillées en polygones irréguliers.

Joints montans. Ce sont, à proprement parler, les *joints* carrés.

Joints ouverts. *Joints* qui, au moyen de l'épaisseur des calles qu'on met entre les pierres, sont larges et faciles à ficher. On appelle aussi *joints ouverts* ceux qui se sont désunis, soit par l'effet de la malfaçon, soit parce que le bâtiment se sera affaissé d'un côté plus que de l'autre.

Joints carrés. *Joints* d'équerre en leur retour.

Joints refaits. Ce sont ceux qu'on est contraint de retailler de lit ou de *joint* sur le bas, parce qu'ils ne sont ni d'aplomb ni de niveau. Ce sont aussi les *joints* qu'on fait en ragréant et en ravalant avec du mortier de même couleur que la pierre.

Joints serrés. *Joints* qui sont si étroits, qu'on est obligé de les ouvrir avec un couteau à scie, à mesure que le bâtiment tasse et prend sa charge.

JOINTOYER, v. a. C'est, après qu'un bâtiment a pris sa charge, remplir les ouvertures des joints des pierres d'un mortier approchant de la même couleur. *Rejointoyer*, c'est remplir les joints d'un mortier de chaux ou de ciment dans un vieux bâtiment ou dans une bâtisse qui est sous l'eau.

JOUÉE, s. f. C'est, dans l'ouverture ou la baie d'une porte ou d'une croisée, l'épaisseur du mur qui comprend le tableau, la feuillure et l'embrasure.

On appelle aussi *jouée* ou *jeu* la facilité du mouvement qu'a toute fermeture mobile dans sa baie. (*Voyez* JEU.)

Jouées d'abat-jour. Ce sont les côtés rampans d'un abat-jour, suivant leur talus ou glacis. On dit aussi *jouées de soupirail*, pour signifier la même chose dans un soupirail.

Jouées de lucarne. Ce sont les côtés d'une lucarne dont les panneaux sont faits en plâtre.

JOUE DE SOLIVE, s. m. Nom qu'on donne aux côtés des solives considérées par l'entrevoux.

JOUILLIÈRES, s. f. pl. Ce sont, dans une écluse, les deux murs aplomb avancés dans l'eau qui retiennent les berges, et où sont attachées les portes ou coulisses des vannes.

JOUR, s. m. Nom général qu'on donne à toute ouverture ou baie, dans un mur ou dans une voûte, et par où l'intérieur d'un bâtiment, d'une salle ou d'une pièce quelconque reçoit la lumière.

On nomme :

Jour droit, celui qui vient par une ouverture ou une fenêtre qui est à hauteur d'appui.

Jour d'aplomb, celui qui vient perpendiculairement par toute fenêtre pratiquée sur les toits ou par l'œil d'une voûte, comme au Panthéon à Rome.

Jour d'en haut, celui qui vient par des fenêtres ouvertes dans le haut des appartemens, comme on le pratique pour des galeries d'objets d'art, ou qui est communiqué par un abat-jour, un soupirail, une lucarne faîtière.

Jour de coutume. (*Voyez* VUE DE COUTUME.)

Jour d'escalier. C'est, dans un escalier à plusieurs noyaux ou à vis suspendue, l'espace carré ou rond qui reste entre les noyaux et les limons droits ou rampans, soit en bois, soit en pierre.

Jour faux ou *faux jour*, celui qui n'arrive dans un intérieur que par une ouverture plus ou moins masquée, ou que l'on pratique dans quelques petits retranchemens ou pièces dérobées.

JOURNÉE, s. f. C'est le nom qu'on donne, dans le bâtiment et les travaux mécaniques, à l'espace de temps qu'un ouvrier doit travailler dans le jour pour une somme convenue; et l'on donne aussi le nom de cette somme au prix qu'on paie pour cette durée de travail.

L'espace et le prix de la *journée* varient selon les pays, selon les saisons, selon la nature des travaux; mais ordinairement il est le même pour tous les ouvriers d'un même genre, et il est réglé par l'usage. Le temps de la *journée* se divise aussi en parties de repos et de travail, et l'on déduit du salaire convenu les heures où les ouvriers ont manqué au travail qu'ils doivent.

On distingue dans le bâtiment trois sortes de *journées*, c'est-à-dire, de prix fixé au travail. On appelle *journée de l'entrepreneur*, le travail que font les ouvriers employés par un entrepreneur; *journée de bourgeois*, le travail pour un particulier qui fait travailler par économie, soit qu'il conduise lui-même les travaux, soit qu'il les fasse conduire par un autre; *journée du roi*, le temps employé à des ouvrages extraordinaires, et qu'on ne peut apprécier avec précision, comme des épuisemens, des travaux de modèle, etc.

J.

JUBÉ, s. m. Est le nom qu'on donne en français à une tribune élevée, et qui étoit bâtie ordinairement à l'entrée du chœur, où l'on chantoit originairement les leçons de matines aux fêtes solennelles, et où l'on récitoit l'épître et l'évangile.

Il paroît que le nom de *jubé* a été donné à cette tribune parce que l'officiant, avant de chanter, avoit coutume de commencer par cette formule d'absolution : *Jube, Domine*, etc.

Le nom de *jubé* a donc succédé à celui d'*ambon*, véritable nom de la tribune ou des tribunes servant, dans les églises chrétiennes, à la lecture des épîtres et des évangiles. Ainsi c'est sous le nom d'*ambon* que nous ferons connoître l'origine, la destination et la forme du *jubé*.

Ambon est un mot grec dérivé du verbe ἀμβαίνειν pour ἀναβαίνειν, monter. Quelques écrivains du moyen âge et qui ne connoissoient pas la langue grecque, ont donné pour étymologie à ce mot l'adjectif latin *ambo* (l'un et l'autre), à cause de la double rampe qui conduisoit à ces tribunes.

Il y avoit le plus souvent deux *ambons* dans les églises, destinés particulièrement, l'un à la lecture de l'évangile, l'autre à la lecture de l'épître. Ils différoient entre eux par leur emplacement, ainsi que par leur forme. Celui de l'évangile étoit du côté droit; celui de l'épître, du côté gauche. L'un et l'autre étoient placés dans la partie de la nef qui s'approchoit le plus du chœur ou sanctuaire. Cette disposition répondoit aux endroits où l'on fait, pendant la messe, ces différentes lectures, en supposant l'autel isolé et le prêtre ayant la face tournée vers la grande nef, comme cela se pratiquoit aux basiliques. L'*ambon* de l'évangile avoit deux rampes, une de chaque côté; l'*ambon* de l'épître n'en avoit qu'une, qui étoit du côté de l'autel. L'usage de faire accompagner le livre de l'évangile par deux acolytes avec les cierges allumés, étoit la cause de cette différence; ces acolytes avec leur cierge se plaçoient en haut des deux rampes lorsque le diacre lisoit l'évangile.

Les églises n'avoient quelquefois qu'un seul *ambon*; alors il étoit réservé pour la lecture de l'évangile. Le lecteur de l'épître ne montoit pas jusqu'au plus haut degré de la rampe.

Le plan de ces tribunes étoit quelquefois circulaire, mais plus ordinairement polygone. Cette forme en Italie donna lieu de revêtir les panneaux des *ambons* de belles tables de marbre, de granit ou de porphyre. Souvent les deux *ambons* étoient renfermés dans une enceinte différente de celle de l'apside ou sanctuaire, et qui en étoit une sorte de prolongement au milieu de la nef. Cette enceinte, espèce d'avant-chœur, étoit destinée aux personnages les plus distingués entre les laïques, et on lui donnoit abusivement le nom d'*ambon*.

L'église de Saint-Clément à Rome conserve encore les deux *ambons* et l'enceinte en marbre dont on vient de parler.

L'*ambon* de l'évangile, dans le temple de Sainte-Sophie à Constantinople, étoit de la plus grande richesse. Il a été le sujet d'un poème grec dans le genre descriptif. Ce poème est encore inédit; il seroit à désirer qu'on le publiât, à cause des notions curieuses qu'il renferme sur les matières précieuses qui formoient les revêtissemens de ce monument, et dont l'auteur, Paul-le-Silentiaire, indique les couleurs.

L'*ambon* de Sainte-Sophie, au rapport des historiens byzantins, a servi plus d'une fois de trône dans les cérémonies du couronnement des empereurs de Constantinople.

Nous ignorons si, dans les premiers temps du christianisme, les *ambons* tels qu'on vient de les décrire servoient aussi de chaire à prêcher. Ce qui est certain, c'est qu'ils en furent les modèles lors du renouvellement des arts, et plus d'une chaire fut ainsi construite en matériaux et revêtue de marbres précieux. (*Voyez* CHAIRE.)

Les rites et les usages ecclésiastiques des premiers temps, et tels qu'on les retrouve dans les anciennes basiliques de Rome, se communiquèrent aussi aux pays dans lesquels la religion chrétienne se propagea; mais sous d'autres climats, avec des constructions différentes, les mêmes parties des édifices changèrent de forme. Nous en avons une preuve frappante dans le chœur de nos églises, qui s'est trouvé pratiqué en

long, lorsque celui des premières basiliques étoit en forme circulaire. (*Voyez* Basilique.)

L'architecture gothique, appliquée à la construction des églises chrétiennes, contribua encore aux modifications que reçut l'*ambon* ou *jubé*. Au lieu d'en faire une tribune isolée à une seule ou deux rampes, on imagina de le construire en élévation à l'entrée du chœur, et d'en faire une partie de la construction même de l'édifice, en lui donnant d'un côté et de l'autre un escalier en degrés à spirale. De cette manière, le *jubé* fut une arcade qui séparoit la nef du chœur.

Il paroît que ces constructions, qui tendoient à diviser l'église en deux et à obstruer la vue du chœur, ont disparu dans plus d'une église gothique, par l'effet des restaurations ou ragrémens qu'elles ont subis. Ainsi nous lisons dans le Dictionnaire de Daviler, que l'église de Saint-Germain-l'Auxerrois, à Paris, avoit eu jadis un semblable *jubé* qui a disparu.

Le seul *jubé* bâti de la manière susdite qu'on voie à Paris existe dans l'église Saint-Etienne-du-Mont.

On trouve que ce *jubé*, chargé de sculptures d'assez bon goût, (car cette église offre un mélange fort sensible de gothique et de moderne) est trop surbaissé, ce qui indiqueroit une construction d'une date fort peu ancienne. Mais on regarde comme un chef-d'œuvre de hardiesse en son genre, et un tour de force du constructeur, les deux tourelles à jour qui sont placées chacune à une des extrémités du *jubé* : elles renferment les deux escaliers qui mènent à la galerie formée par l'arcade surbaissée dont on a parlé. Ce qui en rend l'aspect surprenant, c'est que, les tourelles étant à jour, laissent voir le dessous des marches portées en l'air par encorbellement, et le mur de leurs têtes, qui n'est soutenu que par une foible colonne d'un demi-pied de diamètre, placée sur le bord extérieur de l'appui de la cage tournée en limaçon.

L'usage de ces sortes de *jubé*, ainsi que celui des ambons tels qu'on les a décrits dans les anciennes basiliques, ne se sont pas perpétués dans les églises nouvellement construites, et la seule pratique qui en rappelle l'idée est celle des chaires à prêcher.

JULES-ROMAIN. (*Voyez* Pipi Jules.)

JUMELLES, s. f. pl. Se dit de deux pièces de bois, de fer ou d'autre matière ayant même forme, et qu'on emploie conjointement à un même ouvrage.

JUSTE. S'emploie dans le dessin pour dire qu'un ouvrage est conforme, soit à la nature, soit à son original : on dit un *dessin juste*, des *contours justes*, c'est-à-dire rendus avec précision, exactitude et netteté.

JUSTESSE, s. f. Est une qualité dont on donne fort souvent le nom, soit aux œuvres de l'architecture, soit au talent de l'architecte.

Dans la construction, le mot *justesse* s'emploie volontiers comme synonyme de précision, et on l'applique surtout à la régularité de l'appareil, à la finesse des joints, à la pureté des raccordemens; enfin, à cette liaison des parties qui donne l'apparence d'un seul corps, à ce qui en comprend un très-grand nombre.

Le mot et l'idée de *justesse* s'appliquent surtout dans les œuvres de l'architecture à ces rapports aussi nombreux que variés qui entrent dans la composition d'un édifice et en font le principal mérite : on veut parler des proportions.

La *justesse* des proportions est un de ces mérites qui ne sauroit résulter uniquement de l'observance des règles; si l'architecte n'a pas reçu de la nature le don de ce sentiment, vainement il en cherchera l'effet dans les méthodes et les traités. Ce qui fait produire cette *justesse* vraiment indéfinissable d'accords et de proportions échappe à toute analyse; on l'exprime souvent par une locution bannale, lorsqu'on dit *avoir le compas dans l'œil*.

Il y a aussi pour l'architecte une *justesse de goût* qui consiste dans un discernement fin et judicieux de la mesure de formes et de masses, du rapport de l'ensemble avec ses parties que réclame chaque édifice selon son importance. C'est encore de cette *justesse de goût* que dépend la répartition graduelle des différens objets de décoration ou d'ornement qui doivent assurer à chaque monument la faculté d'apprendre au spectateur sa destination, et fixer le rang qu'il doit occuper entre les autres édifices d'une ville.



KAT

KATABLEMATA. Ce mot grec signifie proprement des rideaux, et tout ce qu'on laisse pendre du haut en bas.

Pollux, dans son *Onomasticon*, appelle ainsi des toiles et des cloisons de planches réunies, sur lesquelles on représentoit des montagnes, des rivières, la mer et d'autres ouvrages semblables. On s'en servoit sur les théâtres des anciens, pour exécuter les changemens de scène ou de decoration. Au moyen de certaines machines, on les faisoit avancer ou descendre sur le théâtre. On les enlevoit, et on y faisoit succéder d'autres décorations.

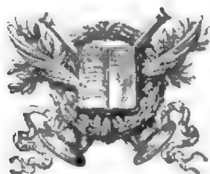
KÉRAUNOSCOPEION. Ce mot veut dire *tour à foudroyer.* On appeloit ainsi chez les anciens une machine de théâtre qui servoit à imiter la foudre, telle qu'on supposoit qu'elle étoit lancée par Jupiter du haut de l'Olympe. Il ne faut pas confondre cette machine avec une autre en usage sur le théâtre, qu'on appeloit *bronteion*, et qui servoit à produire le bruit et les éclats du tonnerre : celle-ci étoit placée sous la partie postérieure de la scène, et consistoit en outres remplies de petites pierres, qu'on faisoit rouler sur des bassins de bronze. Ces machines, propres à imiter l'action ou le bruit du tonnerre, étoient indispensables sur le théâtre des anciens, où l'on représentoit très-fréquemment des apparitions de divinités au milieu du bruit et des retentissemens du tonnerre.

KIOSQUE, s. m. Ce mot est emprunté de la langue turque, et l'objet qu'il exprime est aussi un emprunt fait aux usages des peuples du Levant, où l'on met au nombre des besoins indispensables de la vie, le besoin de passer des heures entières dans un repos absolu, à prendre le frais, et à jouir en silence de la vue de la nature.

Il y a peu de maisons sur le canal de la mer, à la Propontide, qui n'aient sur leurs terrasses, ou au bout de leurs jardins, de ces pavillons appelés *kiosques ;* et ce petit bâtiment est un accessoire obligé de tous les palais et de tous les jardins.

On donne ici, dans la disposition des jardins, le nom de *pavillon* (*voyez* ce mot), à de petits cabinets ou à de petits salons dont on fait à peu près le même emploi, si ce n'est que la différence de climat exige que l'intérieur de ces petits bâtimens puisse rester ouvert ou être clos à volonté.

Le mot *kiosque* a prévalu depuis quelque années, pour désigner ces petits édifices, c'est-à-dire depuis que le goût des jardins chinois, ou le jardinage irrégulier s'est répandu. La différence du *kiosque* au pavillon consiste peut-être uniquement dans le goût un peu plus grotesque ou bizarre qu'on applique à ces constructions, pour les mettre mieux d'accord avec le genre irrégulier des jardins. On donne volontiers au *kiosque* des couvertures recourbées à la chinoise, des châssis et des portes en entrelas, des ornemens empruntés de la Chine, et tout l'ameublement qui retrace un goût étranger.



LABORATOIRE, s. m. Signifie une pièce, un local destiné au travail. Ce mot se dit ordinairement des pièces consacrées aux opérations de chimie ou de pharmacie, et qui doivent avoir des fourneaux et autres accessoires propres à ces opérations.

Rien n'empèche sans doute que l'on donne aussi ce nom aux cabinets d'étude, ou pièces destinées à l'exercice des arts du dessin. Cependant l'usage, qui dans les langues perpétue certaines dénominations dont le cours des idées et l'opinion font sentir l'impropriété, a conservé le mot *atelier*, pour désigner le *laboratoire* de l'artiste, quoique ce mot soit spécialement affecté aux travaux mécaniques ou industriels. (*Voyez* ATELIER.)

LABYRINTHE, s. m. Ce nom est grec, mais est originaire de l'égyptien. Nous ignorons ce qu'il signifioit dans cette dernière langue; car il est possible que le nom donné au monument qu'on appeloit *labyrinthe* n'ait pas exprimé en Egypte l'idée dont il est devenu aujourd'hui l'expression, savoir, celle d'une combinaison de détours, d'issues, de chemins et de dégagemens multipliés, à l'effet d'égarer celui qui s'y engageroit sans guide.

Le *labyrinthe* d'Egypte fut construit ainsi, et dans cette vue; mais il eut sans doute une destination plus importante. Il se peut qu'il ait été le chef-lieu politique et religieux des nomes de l'Egypte. Il se peut que cet édifice ait renfermé, dans autant de bâtimens ou de corps séparés et réunis entre eux, les archives, les mystères et les rites secrets de cette agrégation de parties qui formèrent cet ancien royaume; et comme le secret fut le principe de toutes ses institutions, il est probable qu'on aura voulu renfermer les notions primitives de ces institutions dans un local rendu impénétrable à la curiosité vulgaire, par l'espèce d'impossibilité de s'y engager sans la crainte de s'y égarer.

Le *labyrinthe* d'Egypte a été décrit par plusieurs écrivains de l'antiquité, savoir, Hérodote, Diodore de Sicile, Strabon, Pomponius Mela, Pline. Il faut distinguer entre ces auteurs ceux qui avoient vu le monument de ceux qui n'ont fait que copier ou peut-être dénaturer les descriptions des autres. Parmi ces cinq auteurs, il n'y a que les trois premiers qui aient visité le *labyrinthe*. Hérodote et Strabon en ont vu et décrit l'intérieur (du moins dans la première partie). Diodore de Sicile paroît être resté à la porte; il n'en décrit que les dehors. Pomponius Mela traduit visiblement Hérodote. Quant à la description de Pline, elle est vague, et ne permet à l'esprit d'y saisir aucun ensemble; elle contient des particularités merveilleuses qui paroissent dictées par l'admiration de voyageurs, dont la curiosité avoit dû se contenter des ouï-dires et des hypothèses qu'accréditoit la crédulité.

Il est en effet très-naturel qu'un édifice destiné à être un mystère soit resté pour la postérité un énigme.

Nous croyons fort inutile à l'architecte moderne et à son art d'entrer dans les détails, peut-être apocryphes, de ce grand amas de constructions dont il n'existe plus de traces, et dont toutes les masses et tous les détails ne dûrent être, quant au goût, qu'une répétition uniforme de tout ce que nous présentent les restes de l'art de bâtir égyptien.

Pline, au commencement de l'article qui contient la description du *labyrinthe*, faite d'après des récits ou des relations probablement inexactes de différens auteurs, ne laisse pas de nous donner quelques opinions assez précieuses, et sur la destination de ce grand édifice, et sur le genre de complication qui fut le moyen de rendre inaccessible ce qu'on vouloit cacher au commun des hommes.

Les auteurs, dit Pline, expliquent diversement l'objet d'une telle construction. Démotèles en fait un palais, et prétend qu'il fut celui de Motherades; Lycéas le donne pour le tombeau de Mœris; plusieurs autres y voient un édifice consacré au Soleil, et c'est-là, ajoute Pline, l'opinion la plus générale.

Il n'y a effectivement que la religion qui puisse faire entreprendre de pareils travaux; et ce qu'il y a de plus probable sur celui du *labyrinthe*, c'est que cet édifice fut le chef-lieu de la religion du pays, et le point commun où se réunissoient les rites divers des différens nomes de l'Egypte.

Chacun des temples de l'Égypte recéloit, au fond d'un sanctuaire obscur et mystérieux, l'objet d'un culte particulier, et les prêtres seuls avoient accès dans le *secos* ou sanctuaire. Il fut donc très-naturel que la réunion de tous ces cultes dans une même enceinte fût mise sous la sauve-garde d'un mystère encore plus impénétrable; et de là les moyens imaginés pour rendre inaccessibles à d'autres qu'aux initiés, les routes qui conduisoient à chacune des salles correspondantes aux douze nomes primitifs de l'Egypte.

Pline donne bien encore à entendre de quelle nature étoient ces détours par lesquels il falloit passer, et comment il étoit impossible de s'en tirer sans y être guidé. Il y avoit, selon lui, une combinaison inextricable de routes qui se croisoient en tous sens; mais, ajoute-t-il, ces circonvolutions ne ressemblent point aux sinuosités qu'on voit représentées dans les compartimens des pavés, ni à des jeux d'enfans, où,

sur la bande étroite d'un ruban, on peut faire des milliers de pas. Dans le *labyrinthe*, la difficulté de se retrouver provient de la multiplicité des portes et des issues percées exprès pour vous faire prendre le change, et vous faire sans cesse retourner dans le même égarement.

Les recherches des voyageurs modernes n'ont rien fait connoître sur ce qui pourroit appartenir encore aux débris d'un si prodigieux édifice.

Il paroît que, soit dans sa destination, soit dans quelques parties de sa disposition, il avoit été imité dans l'île de Crète; mais Pline nous dit qu'à peine en avoit-on reproduit la centième partie; ce qui signifie que le *labyrinthe* de Crète, soit par l'étendue du plan, soit par la multiplicité des conduits, des salles et des constructions de tout genre, soit par l'importance de la bâtisse, étoit à peine comparable à celui de l'Egypte. Dédale n'en avoit copié que cette complication de détours, qui tendoit à égarer celui qui, sans un fil ou sans guide, auroit eu l'imprudence d'y pénétrer. Au rapport de quelques auteurs, ce n'étoit qu'une vaste caverne tortueuse, ayant beaucoup de détours, et dont la sortie étoit par conséquent très-difficile. Ce *labyrinthe* étoit situé près de la ville de Gnosse. Cependant, Tournefort et Pococke n'ont rien trouvé de semblable dans les environs; mais près de Gortynia ils ont découvert une grotte spacieuse, qu'ils ont prise pour le *labyrinthe*: cette opinion est dénuée de fondement. Quoi qu'il en soit, le *labyrinthe* est retracé sur les médailles de Gnosse. Malheureusement, les représentations des édifices sur les médailles n'en reproduisent qu'une idée si générale et si superficielle, qu'il y a peu de chose à en conclure. Toutefois, cette légère esquisse indique des détours carrés, et il en résulte qu'en comparant cette indication avec les descriptions du *labyrinthe* d'Egypte, le type d'un tel monument est facile à retrouver, en combinant sur une surface donnée des conduits parallèles entrecoupés par des chambres et par des issues toutes semblables, et toutes dégageant l'une dans l'autre dans des sens divers.

Pline fait mention d'un troisième *labyrinthe* qui étoit dans l'île de Lemnos, et d'un quatrième en Italie. Tous, dit-il, étoient voûtés en pierres polies.... Celui de Lemnos (ajoute-t-il) n'avoit rien qui le distinguât des précédens, si ce n'est la beauté et la singularité de cent cinquante colonnes qui avoient été travaillées au tour, par le moyen de pivots si bien disposés, que l'action d'un enfant suffisoit pour faire tourner les colonnes. Les architectes de cet édifice furent Smillis, Rhœcus et Théodore : ce dernier, natif de l'île même de Lemnos. Il est à remarquer, continue-t-il, qu'il en subsiste encore quelques vestiges, tandis qu'il ne reste plus rien de ceux de Crète et d'Italie.

A l'égard de ce dernier, nous nous dispenserons d'autant plus volontiers d'en rapporter la description, que Pline lui-même, après avoir dit qu'il avoit été bâti par Porsenna, roi d'Étrurie, pour lui servir de tombeau, n'a pas voulu prendre sur lui de le décrire. Ce qu'on en racontoit lui parut si démesurément fabuleux, qu'il s'est contenté de rapporter les paroles de Varron. Ce récit étoit extrait de ce que notre auteur a appelé les *Fables étrusques*.

Il paroît, comme on le voit, qu'il y a beaucoup à rabattre sur le nombre de ces monumens qui n'existèrent, pour la plupart, que dans l'imagination des peuples, ou dans des cavernes, des souterrains ou des excavations auxquelles on s'étoit plu, comme encore de nos jours, à donner le nom de *labyrinthe*. Ainsi, suivant Strabon, on voyoit près de Nauplia en Argolide, des cavernes dans lesquelles il y avoit un *labyrinthe* appelé *cyclopea*.

L'exploitation des carrières, en produisant sous terre une multitude de chemins, d'issues et de cavités qui semblent former des salles, a pu donner lieu très-anciennement à des dénominations qui rappelèrent le nom de *labyrinthe*, et en firent aussi supposer l'emploi. C'est ainsi qu'encore aujourd'hui, près de la ville d'Agrigente en Sicile, on appelle *labyrinthe de Dédale* des conduits souterrains qui formèrent jadis une communication secrète, aboutissant à la citadelle de la ville, et qui dut être utile en temps de guerre.

On appelle *labyrinthe*, dans l'ornement, des petits carreaux alternatifs formés de lignes croisées et embarrassées, qu'on trouve fréquemment sur les vases grecs peints, et aussi sur les bords de draperies des figures qui y sont tracées. Ces lignes ainsi entrelacées ressemblent aux carrés des médailles de Gnosse en Crète. Il ne faut pas confondre ces entrelas avec ceux qu'on appelle *méandres*.

On donne aussi le nom de *labyrinthe* à des compartimens de paremens formés par des plates-bandes en marbre et de couleurs différentes qui, par leurs circonvolutions, imitent le plan d'un *labyrinthe*. On en voit dans les pavés de plusieurs anciennes églises.

On n'emploie plus guère aujourd'hui le nom de *labyrinthe* que pour exprimer, dans l'ordre moral, qu'un sujet est impossible à expliquer, qu'une affaire est très-compliquée, qu'un plan est difficile à suivre. On dit alors par métaphore, c'est un *labyrinthe*.

En fait d'art, on dit encore :

LABYRINTHE DE CARRIÈRE. C'est la confusion qui s'établit entre les conduits nombreux d'une carrière qui a été beaucoup exploitée. Il y en a ainsi dans le voisinage des grandes villes.

LABYRINTHE DE JARDIN. On donne ce nom à une disposition d'allées, de plantations ou de massifs, qu'on pratique dans les grands parcs, avec des percés et des issues tellement semblables, que, lorsqu'on y est engagé, il est possible d'y faire beaucoup de chemin avant d'en trouver la sortie. On a cité comme modèle de cette sorte de badinage le *labyrinthe* pra-

tiqué par Le Nôtre dans les jardins de Versailles, lequel est orné de fontaines dont chacune représente une des fables d'Esope.

Labyrinthe de pavé. Espèce de compartiment de pavé, formé de plates-bandes qui se croisent ou se coupent en sens divers, et offrent, selon le caprice qui a présidé à ce dessin, une multitude de tours et de détours.

LACER, architecte qui vécut du temps de Trajan.

Une belle inscription gravée sur un petit édifice faisant partie du célèbre pont antique d'Alcantara, qu'on croit être la *Norba Cæsarea* de Ptolemée, en Espagne, nous a conservé le nom de *Lacer* comme architecte de tout cet ouvrage dédié à l'empereur Trajan.

Nous avons rapporté le texte de cette inscription à l'article Alcantara. (*Voyez* ce mot.)

Les deux vers,

Pontem perpetui mansurum in secula mundi
Fecit divinâ nobilis arte Lacer,

indiquent bien *Lacer* comme architecte de ce monument. Mais comme d'autres vers donnent à entendre qu'il auroit aussi été celui qui en auroit fait la dédicace, on a voulu douter que les mots *fecit divinâ arte* signifiassent l'action précise qui appartient à l'architecte, parce qu'il arrive que le mot *faire* se dit souvent de celui qui fait exécuter comme de celui qui exécute. A cela on répond que, si l'honneur de dédier un monument étoit réservé à des personnages d'un rang élevé, l'histoire des arts prouve aussi que l'art de l'architecture et sa profession ont souvent été exercés par des hommes tenant un rang distingué dans le monde, et que *Lacer* peut avoir été un de ces hommes qui à d'importantes fonctions publiques auront su réunir le goût, le talent et l'exercice de l'architecture.

LÂCHE, adj. On dit un dessin *lâche*, pour dire un dessin dont les formes n'offrent aucune idée de vigueur, dont le trait est foible, dont l'effet est mou.

LÂCHÉ, adj. m. Ce mot s'emploie pour exprimer, dans tout ouvrage d'art, une certaine négligence qui quelquefois, comme dans une esquisse ou une ébauche, est volontaire, et quelquefois provient d'ignorance ou de paresse.

LACONICON. Nom qu'on donnoit à une des salles de bains chez les anciens. (*Voyez* Bains.)

LACRIMATOIRE, s. m. Nom qu'on a donné très-improprement à des vases de terre ou à de petites bouteilles de verre à long col, que l'on trouve dans les tombeaux des anciens. On ne sait quel préjugé fit croire aux premiers antiquaires que ces petits vases, de verre surtout, étoient destinés à recueillir les larmes des parens ou amis du mort et des pleureuses à gages. De là le nom de *lacrimatoire*.

On est convaincu aujourd'hui que ces petits vases furent tout simplement destinés à renfermer les liqueurs odorantes et précieuses qu'on versoit sur les bûchers. Ces vases, après avoir été ainsi employés, se déposoient dans les tombeaux avec les morts, et cet usage est un de ceux qui peuvent expliquer l'usage si général de renfermer des vases de toute espèce dans les tombeaux.

Nous n'avons parlé ici des vases appelés *lacrymatoires*, que parce qu'ils font très-souvent partie des ornemens ou emblêmes qu'on applique aux cippes funéraires. Ils en décorent ordinairement les faces latérales; et quoiqu'il soit constant qu'ils ne servirent point à renfermer les larmes, l'usage antique de les enfermer dans les tombeaux justifie suffisamment l'emploi allégorique que l'architecture ou la sculpture en font encore aujourd'hui dans les monumens funéraires.

LACUNAR, LAQUEAR. Ces deux mots, quoiqu'écrits différemment, peuvent avoir eu en latin une étymologie commune. C'est le mot *lacus, lac*, lequel dans la nature signifie un creux, une profondeur qui renferme de l'eau. *Lacus* a par suite exprimé beaucoup d'autres objets creux : de là, le mot *lacunar* en architecture.

On a long-temps traduit en français ce mot par le mot *lambris*, qui n'a point et ne sauroit avoir la même signification, et qui ne représente point la même idée.

Qu'étoit-ce que *lacunar* dans l'architecture antique? C'etoit un vide ou cet espace creux, que laissoient dans un plafond les solives entre elles en se croisant. Qu'on ait, par la suite, pu donner au tout le nom de la partie, et que *lacunar* ait pu signifier le plafond, c'est ce que quelques antiquaires prétendent, et ce qu'ils nous importe assez peu d'examiner.

Les creux produits dans les plafonds de charpente par le croisement des solives sont donc ce que nous appelons *caissons*. (*Voyez* ce mot.) Et de fait, ces creux offrent assez l'idée d'une caisse vue sans son couvercle. Nous avons déja fait voir, et nous ne répéterons pas ici que les caissons dans l'architecture furent de ces ornemens qui, entre beaucoup d'autres, ont été empruntés au système de la construction en bois.

Le *lacunar* ou caisson reçut, dans quelque genre de construction que ce fût, des ornemens de toute espèce dont on a parlé au mot Caisson. Nous ne citerons dans cet article que l'usage qui fut fréquent chez les anciens, d'appliquer la dorure à cette partie des plafonds, fait le plus souvent en bois, dans les temples surtout.

Lucius Mummius paroit avoir introduit le premier l'usage de dorer les *lacunaria*, lorsqu'après la prise de Corinthe il fit dorer le plafond du temple de Jupiter Capitolin. Cette magnificence fut bientôt imitée par des particuliers dans leurs maisons. C'est ainsi

que, pour vanter la simplicité de sa maison, Horace dit qu'on ne voit chez lui briller ni l'ivoire, ni l'or dans les *lacunar* de son habitation. *Non ebur neque aureum meâ renidet in domo lacunar.*

Nous avons dit, au commencement de cet article, que le mot *laquear* pouvoit avoir eu une étymologie commune avec le mot *lacunar*. Il est possible toutefois que provenant du mot *laqueus*, ce terme, qui a exprimé la même chose, si l'on explique *laqueus* par filet, réseau, ait été appliqué aux caissons des plafonds ou des voûtes, parce que effectivement ils y produisent à l'œil l'effet d'un réseau.

Dans tous les cas, nous répétons que ces deux mots ont été mal traduits par le mot *lambris*, qu'ont employé tous les interprètes, lorsqu'ils ont eu à expliquer *laquearia ex auro*. Des *lambris* dorés peuvent être appliqués aux murs, aux appuis des revêtemens dont on orne l'intérieur des appartemens, et cette locution poétique peut très-bien convenir aux usages modernes. Mais lorsqu'on trouve les mots *lacunaria aurata, laquearia ex auro* dans les auteurs anciens, il nous paroît qu'il faut traduire : *plafonds dorés, voûtes ornées d'or.* — Voilà pour le traducteur qui ne doit pas employer les mots techniques. Quant à l'architecte, il les traduira toujours par *caissons* ornés de rosaces dorées.

LAIT, s. m. Des expériences faites depuis quelques années ont prouvé que le *lait*, mêlé avec de la chaux et du blanc d'Espagne, pouvoit être employé en place de la colle, pour recevoir les substances colorantes destinées à peindre les murs des maisons, les lambris des appartemens, etc. On savoit déjà que les Indiens se servoient du *lait* pour délayer les couleurs dont ils enduisent les parois de leurs cabanes. Peut-être cette notion a-t-elle donné lieu aux expériences nouvelles dont on vient de parler.

Voici comment s'opère le mélange, que le peintre en bâtiment peut employer, au lieu de l'encollage habituel.

On met la chaux dans un vase de grès; on verse dessus une portion de *lait* suffisante pour en faire une bouillie claire. On ajoute peu à peu de l'huile d'œillet, ou de lin, ou de noix indifféremment, ayant soin de remuer le tout avec une spatule de bois : on verse le surplus du *lait;* enfin on y délaie du blanc d'Espagne. Toutes ces substances doivent s'y trouver mêlées selon la proportion de l'espace à peindre. Ce mélange se colore ensuite, soit avec du charbon broyé à l'eau, soit avec des ocres jaunes de la manière dont on le fait à la détrempe. L'usage seul prouvera si la colle de *lait*, destinée à donner du corps à la couleur, l'emporte sur la colle animale; et l'économie, s'il y en a dans le procédé nouveau, parviendra à le rendre usuel.

Lait de chaux. On appelle ainsi de la chaux délayée avec de l'eau dont on se sert pour blanchir les murs, les plafonds, etc. La chaux, ainsi délayée, ressemble à du *lait*. C'est ce qui a fait nommer ainsi cet enduit qu'on appelle aussi *laitance*.

LAITERIE, s. f. C'est, dans une ferme ou une maison de campagne, un petit bâtiment où l'on conserve le lait, où l'on bat le beurre, où l'on fait les fromages. Ce local doit être frais, et être exposé ou construit de manière à ne point recevoir le soleil.

Dans les maisons de campagne des gens riches qui se plaisent aux occupations rustiques, on fait de la *laiterie* une pièce d'agrément; on en revêt les murs avec goût; on y pratique des paremens de marbre; on y distribue des siéges, des tables où l'on sert des collations; on y ménage quelques fontaines et des bouillons d'eau qui, dans la chaleur, ajoutent à la fraîcheur du lieu.

Une *laiterie* ainsi construite peut devenir un ouvrage d'architecture, et le goût qui y préside fait tirer parti des objets les plus ordinaires pour en faire un ornement agréable. Ainsi on y place autour des murs de quoi recevoir dans un bel ordre des vases de verre ou de porcelaine remplis de lait.

L'ouvrage en ce genre le plus remarquable qu'on puisse citer est la *laiterie* du château royal de Rambouillet, construite par Louis XVI, qui se plaisoit à ces détails champêtres. L'édifice est bâti de pierres de grès en forme de rotonde. Une source d'eau vive y est reçue dans un bassin, et ce bassin étoit orné de la figure d'une bergère en marbre, accompagnée d'une chèvre qu'elle conduit boire à la fontaine. La bergère étoit censée aussi vouloir s'y baigner, ce qu'indiquoit l'action de son pied qui s'approchoit de l'eau. Cette figure, qui se voit aujourd'hui dans la galerie du Luxembourg, est le meilleur ouvrage de Julien, qui fit encore autour des murs de la *laiterie* de Rambouillet des bas-reliefs en marbre, représentant tout ce qui a rapport aux travaux et aux soins d'une *laiterie*.

LAMBARDO (Carlo), architecte, né en 1559, mort en 1620, d'une famille noble d'Arezzo, fut employé dans l'architecture civile et militaire.

Il restaura à Rome, pour la famille Vitelli, ce joli petit palais, aujourd'hui appartenant à la maison Pamphili, et qui est situé au-dessus de *Monte-Magnanapoli,* en face de l'église Saint-Dominique et Sixte.

Il fit au Campo Vaccino la façade de Santa-Francesca-Romana, avec un portique en dedans d'ordre dorique, interrompu par des pilastres corinthiens élevés sur des piédestaux très-hauts, composition qui manque d'unité, sans être tout-à-fait condamnable.

Lambardo donna les dessins d'une *villa* hors de la porte del Popolo à Rome, pour le cardinal Giustiniani, et dont il ne reste plus que la grande porte ornée de colonnes ioniques.

On a de lui un petit ouvrage, imprimé en 1601,

sur les causes des inondations du Tibre, et sur les moyens d'en prévenir les dangers.

LAMBOURDE, s. f. Pièce de bois de sciage, comme un chevron, ou même comme une solive qu'on couche et qu'on scelle diagonalement à augets, avec plâtre et platras, sur un plancher, pour y attacher du parquet, ou carrément pour y clouer des ais. On met entre les *lambourdes*, soit du poussier de charbon de terre, soit même des cailloux, si l'on établit le parquet à rez-de-chaussée, pour empêcher l'action de l'humidité sur le bois.

LAMBOURDE. (*Voyez* PIERRE DE LAMBOURDE.)

LAMBOURDES, s. f. pl. Pièces de bois qui sont à côté des poutres, et où il y a des entailles pour y appuyer les solives.

On appelle encore *lambourdes* des pièces de bois qu'on met le long d'un mur mitoyen pour porter les solives, et qui sont soutenues par des corbeaux en fer.

LAMBRIS, s. m. Quelques étymologistes pensent que ce mot vient du latin *ambrices*, qu'on traduit par *lattes*.

Dans la maçonnerie, on appelle effectivement *lambris* un enduit de plâtre sur des lattes jointives, clouées sur les bois des cloisons ou les solives des plafonds.

Le mot *lambris* est devenu plus général, et il signifie le plus souvent un revêtement de quelque matière que ce soit et de différente hauteur, selon l'emploi qu'on en veut faire.

On fait des *lambris* en marbre et par compartimens, de diverses formes et couleurs : ces *lambris* sont ou arasés ou avec des saillies et des moulures.

Les *lambris* se font le plus souvent en menuiserie. Ils consistent en assemblages par panneaux, montans ou pilastres de différens bois, dont on couvre en tout ou en partie les murs des appartemens.

On distingue trois classes de *lambris*.

Les *lambris d'appui*. Ce sont ceux qui n'ont que 2 ou 3 pieds de hauteur dans le pourtour d'une pièce, et dans les embrasures des croisées.

Les *lambris de demi-revêtement* sont ceux qui ne passent pas par la hauteur d'un attique de cheminée (comme cela se pratiquoit autrefois). L'espace supérieur se mettoit en tapisserie.

Les *lambris de revêtement*. On appelle ainsi ceux qui s'élèvent dans toute la hauteur d'une pièce, et qui en garnissent tous les murs.

LAMBRIS DE PLAFOND. Comme on applique aussi la menuiserie au revêtement des plafonds, en y pratiquant des renfoncemens qu'on appelle *caissons*, on a cru cependant long-temps que le mot *lambris* étoit synonyme de plafonds. De là est venu l'usage de traduire les mots *lacunaria* ou *laquearia*, qui signifient des caissons, par le mot *lambris*. (*Voyez* LACUNAR.)

LAMBRIS PEINTS. C'est l'imitation d'un vrai *lambris* par la peinture, qui en imite les couleurs, les compartimens et les saillies.

LAMBRISSER, v. a. C'est couvrir d'un revêtement appelé *lambris*, soit en partie, soit en totalité, les murs d'un appartement; c'est aussi mettre un enduit de plâtre sur un lattis. (*Voyez* LAMBRIS.)

LAME, s. f. Se dit en général de pièces de métaux passées au laminoir, c'est-à-dire entre deux cylindres qui servent à comprimer le métal, et à lui donner, selon le degré de rapprochement des cylindres, le degré d'épaisseur qu'on veut.

Le procédé du laminage ne paroît pas avoir été inconnu aux anciens. Le comte de Caylus (tom. III de son *Recueil d'Antiquités*), parle d'une *lame* de plomb qui avoit été détachée de la voûte du Panthéon de Rome. Ce fragment avoit été laminé, et il servit à prouver que le plomb, ainsi préparé, résiste aux longues injures du temps, quoique avec une très-légère épaisseur; celle du fragment du comte de Caylus n'avoit qu'une demi-ligne.

On place des *lames* de plomb fort minces entre les tambours des colonnes, sous les bases ou les chapiteaux de pierre et de marbre, pour les empêcher de s'éclater ou de s'écorner lorsqu'on les pose à sec ou sans mortier.

LAME D'EAU. C'est un jet d'eau d'un seul ajutage, fort menu et très-élevé.

LAMPADAIRE, s. m. On donne ce nom, dans l'histoire des usages surtout, soit à une réunion de mèches de lampes, dont on use pour multiplier les lumières, soit à un support quelconque, ou à tout autre instrument propre à suspendre des lampes.

Ainsi, sous un certain rapport, le *lampadaire* se rapprocheroit du candélabre où l'on plaçoit à volonté plusieurs lampes. Nous avons, au mot CANDÉLABRE (*voyez* cet article), fait mention de toutes les formes de support dont les anciens usèrent pour cet objet, et qui furent la plupart trouvées dans les ruines de Pompeï. Mais parmi ces supports de lampes, il en est un qu'on doit appeler *lampadaire;* c'est celui qui est fait en forme d'arbre, et aux branches duquel s'attachoient des lampes mobiles. Cette idée fut répétée dans l'antiquité, et Pline nous apprend qu'Alexandre avoit enlevé du temple d'Apollon Palatin, à Thèbes, un *lampadaire* semblable, fait à l'imitation d'un arbre. Il s'en fit aussi en marbre de cette manière. On en voit un gravé, tom. V, du *Museo Pio Clementino*.

Le *lampadaire* fut l'origine de ce que nous appelons *lustre*, ce que les anciens désignoient par les mots *lychnuchi pensiles*.

On peut donc regarder comme *lampadaires*, et

tous les candélabres à plusieurs branches, tel que le célèbre chandelier à sept branches du temple de Jérusalem, dont on voit encore le dessin sur un des bas-reliefs de l'arc de Titus à Rome, et ces chandeliers modernes que nous appelons *girandoles*, et ces réunions de lampes suspendues que l'on fait brûler devant quelques chapelles de nos églises.

Le *lampadaire* appartient de trop près à l'ornement et à la décoration, pour que nous ayons dû omettre ici la mention de ce mot. Il n'en est pas ainsi du mot *lampe*, qui ne tient qu'à des usages domestiques, et dont toutes sortes de pratiques modernes ont singulièrement modifié l'emploi, tant dans les formes que dans la manière d'en user.

LAMPION, s. m. C'est un petit vase de fer-blanc ou de terre cuite, ou de toute autre matière, propre à contenir de l'huile ou du suif, avec une mèche qui produit, lorsqu'on l'allume, une lumière plus ou moins vive et plus ou moins forte, selon sa grosseur. Les *lampions* sont le plus souvent destinés aux illuminations dans les fêtes et les réjouissances publiques. C'est par le moyen des *lampions*, multipliés et distribués dans des compartimens et selon des dessins de tout genre, qu'on produit ces effets ingénieux et piquans qui font le mérite et le charme des illuminations. Les *lampions* se placent, tantôt en terrines sur les entablemens ou les parties saillantes des bâtimens, où ils forment les cordons qui en dessinent les grandes lignes et les masses; tantôt on les attache, sous la forme de petits moules de fer-blanc, à des clous qui sont disposés sur des voliges ou des bâtis de bois, de manière à produire toutes les sortes de configurations. On en place aussi sur des tringles de bois qu'on attache dans la hauteur des colonnes, et par ce moyen toutes les parties de l'architecture se trouvent répétées et retracées par les feux des *lampions*. On enferme encore des *lampions* dans des verres, pour soustraire leur lumière à l'action du vent; et si ces verres sont de différentes couleurs, l'illumination présente des feux diversement colorés.

LANCIS, s. m. pl. Ce sont, dans les jambages d'une porte ou d'une croisée, les deux pierres plus longues que le piédroit qui est d'une pièce. Les *lancis* se font pour ménager la pierre, qui ne peut pas toujours faire parpain dans un mur épais.

On nomme *lancis du tableau*, celui qui est au parement; et *lancis de l'écoinçon*, celui qui est au-dedans d'un mur.

LANÇOIR, s. m. (*Architecture hydraulique.*) C'est la pale qui arrête l'eau d'un moulin. On la lève quand on veut le faire moudre ou faire écouler l'eau du canal.

LANGUETTE, s. m. Séparation de deux ou plusieurs tuyaux dans une fourche de cheminée. Les matières dont on fait les *languettes* sont, ou le plâtre pur, pigeonné et non plaqué, de 3 pouces d'épaisseur, ou la pierre et la brique. Généralement on donne aux *languettes* 4 pouces d'épaisseur.

LANGUETTE DE CHAUSSE D'AISANCE. On la fait de dalles de pierre dure, pour séparer une chausse d'aisance, à chaque étage, jusqu'à hauteur de devanture, ou au plus bas.

LANGUETTE DE MENUISERIE. Espèce de tenon continu sur la rive d'un ais, réduit environ au tiers de l'épaisseur, pour entrer dans une rainure.

LANGUETTE DE PUITS. Dalle de pierre qui, sous un mur mitoyen, partage également un puits entre deux propriétaires voisins. Cette dalle doit descendre plus bas que le niveau du sol.

LANTERNE, s. f. On appelle de ce nom, dans la bâtisse et dans l'architecture, de petites constructions dont la forme et l'usage sont assez en rapport avec l'usage et la forme de l'ustensile dont on use pour s'éclairer, et qui ordinairement est fait d'une matière transparente, propre à laisser passer la lumière du corps allumé qu'il renferme.

Dans ce que nous appelons simplement la bâtisse, les *lanternes* participent assez des formes de cet ustensile et de son emploi. Elles servent particulièrement à introduire d'en haut la lumière du jour dans des cages d'escalier, dans des galeries ou des cabinets qui ont besoin de recevoir le jour verticalement.

Dans les maisons et les bâtimens ordinaires, la *lanterne* est une sorte de cage circulaire ou carrée, faite en charpente, garnie de fenêtres et de vitraux. Quelquefois son sommet, c'est-à-dire sa couverture, est également vitré, pour donner passage à plus de lumière. Le plus souvent ce sommet est couvert d'ardoises ou de tuiles.

Mais on a aussi donné le nom de *lanterne*, en architecture, à certains petits édifices pyramidaux qui, selon la pratique moderne, couronnent les coupoles des églises. On a souvent demandé si l'usage de ces sortes de constructions avoit été connu de l'antiquité. Quelques-uns avoient pensé que le *tholus* dont parle Vitruve, avoit été ce que nous appelons une *lanterne;* mais d'autres, au nombre desquels est Winckelmann, ont soutenu, et avec raison, que le *tholus* étoit chez les anciens le nom donné à la coupole. (*Voyez* THOLUS.) Il paroît hors de doute que jamais ils ne firent de ce que nous appelons une *lanterne*, le couronnement usuel de leurs coupoles, à la manière des modernes.

D'abord toutes les coupoles antiques posant de fond, ne s'élevant point en l'air, comme presque toutes les coupoles modernes, sur les voûtes de nefs déjà très-exhaussées, n'ayant point comme elles à pyramider au milieu des édifices d'une ville, le besoin ou la convenance de cette sorte d'amortissement ne dûrent point se faire sentir aux architectes. Dans celles de leurs coupoles ensuite qui recevoient la lu-

mière par une ouverture d'en haut, il ne paroît pas que l'usage et le climat aient exigé une clôture supérieure pour garantir l'intérieur de l'intempérie des saisons. On peut donc regarder comme invraisemblable qu'ils aient couronné leurs coupoles par quelque chose de semblable à nos *lanternes*.

Mais les anciens, qui furent si habiles dans l'art de la charpente, qui couvrirent en bois le plus grand nombre de leurs temples, et qui, sans aucun doute, eurent besoin d'éclairer autrement que par la seule ouverture de la porte des intérieurs privés de toutes fenêtres et de tout percé latéral intérieur, dont les dimensions purent, dans les grands temples, être de plusieurs centaines de pieds en longueur, n'éprouvèrent-ils pas la nécessité de ménager dans les combles quelque ouverture d'en haut, et de l'environner d'une construction qui mît le temple à l'abri de l'injure des saisons?

Nous ne nous prévaudrons pas, pour résoudre cette question, de la manière dont presque tous les interprètes ont traduit le passage dans lequel Plutarque parle des divers architectes qui, l'un après l'autre, eurent une part dans la construction du temple de Cérès à Eleusis. Il dit de Xenoclès, τὸ ὀπαῖον ἐπὶ τῷ ἀνακτόρῳ ἐκορύφωσε. *Foramen supra adytum fastigiavit.* Or, tous les traducteurs ont traduit ὀπαῖον par *coupole* ou *lanterne*. Winckelmann lui-même a dit : *Con una cupole e con una specie di lanterna.* (*Voyez* HYPÆTHRE.) Sans donc admettre ces interprétations dans un sens aussi absolu, il nous paroît toutefois que la mention particulière à Xénoclès dans le passage de Plutarque, qui le compte au nombre des architectes successifs du temple d'Eleusis uniquement pour avoir pratiqué cet *opaion* ou *jour de comble*, peut faire présumer qu'il s'agit là d'autre chose que d'un *trou* dans une toiture. Il est très-naturel de penser que cette partie eut quelque chose de remarquable dans sa forme, dans sa construction et son élévation, peut-être aussi dans la manière d'introduire la lumière. *Nous croyons devoir renvoyer sur cet objet le lecteur à notre Dissertation sur la manière dont étoient éclairés les temples des Grecs et des Romains* (*Mémoires de l'Institut, classe d'hist. et littér. anc.* tom. III, pag. 166).

Quoique le système d'unité et d'uniformité des combles antiques puisse passer pour constant, on ne sauroit toutefois se dissimuler que les usages les plus généralement établis ont toujours des exceptions, et que la perte absolue de toutes les toitures en bois, dans les temples de l'antiquité dont il subsiste des restes, permet des conjectures sur ce qui fait l'objet de cet article.

Mais maintenant, quand on admettroit que les anciens n'ont jamais couronné leurs édifices, et surtout leurs coupoles, par les constructions auxquelles nous donnons le nom de *lanterne*, faudroit-il conclure de là que les modernes ont eu tort d'en élever au sommet de leurs coupoles, et d'en faire le couronnement habituel de ces monumens?

Nous croyons avoir, sinon fait, du moins préparé la réponse à cette question. Il est constant qu'une *lanterne* telle qu'on l'entend ici est un petit édifice ordinairement circulaire, placé au sommet d'un grand édifice de même forme. S'il s'agit donc de ce qu'on appelle vulgairement *dôme*, c'est-à-dire de ces constructions dont les masses, subordonnées pour la dimension, surmontent de beaucoup plus grandes masses élevées encore sur de grands édifices, à l'effet de produire un effet pyramidal, il est permis de penser qu'un semblable amortissement ne sauroit être en architecture autre chose qu'une construction dont la forme répètera en plus petit celle de la masse sur laquelle on l'élèvera.

Il sera clair encore que les dômes qui surmontent des nefs déjà très-élevées, et qui dès-lors figurent au-dessus de tous les édifices d'une ville, demandent un amortissement dont ne sauroient avoir besoin les coupoles qui portent de fond, telles que le Panthéon de Rome et d'autres qu'on pourroit citer.

LAODICÉE, ville de Phrygie dans l'Asie mineure, où il s'est conservé quelques restes d'antiquité dont Spon et Wheler avoient déjà rendu compte, et que Chandler a dessinés et décrits.

La première ruine est celle d'un amphithéâtre situé dans un creux; il est de forme oblongue, et l'arène avoit environ 100 pieds d'étendue. Sur une des arcades de l'amphithéâtre est une inscription grecque en l'honneur de l'empereur Titus, fils de Vespasien. On lit encore parmi ces ruines d'autres inscriptions.

Au nord de l'amphithéâtre, vers son extrémité orientale, on trouve les restes d'un monument très-considérable, qui consistent en un grand nombre de piliers et d'arcades en pierre, avec des piédestaux et des fragmens de marbre.

De cette ruine on voit l'*Odeum*, qui fait face au sud, et dont les siéges ou gradins subsistent encore sur la pente de la montagne. Les matériaux de la façade ruinée sont entassés les uns sur les autres; tout étoit de marbre, et on y avoit prodigué la sculpture. Il paroît que le style de l'ouvrage y devoit rappeler moins le goût des Grecs que celui de la magnificence romaine.

Au-delà de l'*Odeum* sont quelques arcades de marbre encore debout, et des portions d'une muraille massive que l'on prétend être les débris d'un gymnase. Cet ouvrage, ainsi qu'un autre à quelque distance, paroît avoir été refait après un tremblement de terre.

A l'ouest de cette ruine sont encore trois arcades en marbre qui traversent une vallée aujourd'hui à sec, et qui paroîtroient avoir appartenu à un pont. Il subsiste quelques vestiges de la ville dans lesquels on trouve des colonnes brisées et des morceaux de

marbre. Tout ce terrain est couvert de piédestaux et de fragmens de tout genre.

LAPIS-LAZULI. On l'appelle aussi *lazulite.*

C'est une pierre assez précieuse, qu'on emploie dans les revêtissemens, et qui, ne se trouvant point en grands morceaux, n'est ordinairement appliquée qu'à l'ornement d'objets peu considérables; par exemple, en petites colonnes à des tabernacles, ou en compartimens de mosaïque à des tables du genre de celles qu'on fait à Florence.

Le *lapis-lazuli* sert encore à faire le beau bleu que les peintres recherchent et emploient dans leurs tableaux sous le nom d'*outre-mer,* parce qu'il a été apporté de l'Asie. C'est ce que les Italiens appellent *azurro d'oltra mare.*

Il y a beaucoup de variétés, et par conséquent beaucoup de choix dans les pierres de *lazulite*, depuis l'azur le plus foncé jusqu'à la teinte grisebleuâtre la plus claire. On estime davantage celle dont la couleur est la plus foncée. On prise de même celles dont la couleur est foncée et la plus unie. Il y en a des échantillons qui présentent une masse blanchâtre, marquetée de petits points d'azur.

Le *lazulite*, par la finesse de son grain, peut recevoir un poli brillant qui ajoute à l'éclat de sa couleur; son bel azur semble traversé de veines d'or ou paillettes. Ce sont des veines pyriteuses produites par le sulfure de fer : on en fait des bijoux et des objets de curiosité d'un assez grand prix.

On voit dans les églises d'Italie, à Rome surtout, un assez bel emploi du *lapis-lazuli* en incrustations appliquées à l'ornement des autels, des tabernacles, etc.

Mais, comme on l'a dit, l'emploi le plus usuel de cette pierre est celui qu'on en fait, après l'avoir réduite en poudre, pour en composer ce bleu inaltérable dont les peintres se servent dans leurs tableaux, et qui produit aussi les plus beaux enduits de la peinture décorative. Qu'on l'emploie à l'huile ou à l'eau, cette couleur conserve toujours son éclat et sa pureté. Elle est aujourd'hui aussi brillante que le premier jour dans les plus anciennes peintures, tandis que la plupart des autres couleurs ou en ont disparu, ou s'y sont dénaturées.

LAPIS SPECULARIS. (Pierre spéculaire.) Sorte de pierre transparente dont les anciens firent un grand usage, en l'employant dans leurs fenêtres de la façon dont on emploie aujourd'hui généralement et presque exclusivement le verre.

Il y avoit plusieurs espèces de *lapis specularis.* Pline nous apprend qu'on en tiroit de beaucoup de pays différens. L'Espagne (dit-il) en avoit jadis approvisionné Rome. Depuis, on en avoit fait venir de Chypre, de Cappadoce, de Sicile, et plus récemment encore d'Afrique. L'Espagne fournissoit les meilleures; la Cappadoce donnoit de plus grandes lames, mais leur qualité étoit plus molle, et elles étoient plus ternes; *mollissimis et amplissimis, sed obscuris.* On en exploitoit aussi dans le territoire de Bologne, en Italie. Elles étoient d'une moindre étendue, sujettes à des taches, et quelquefois remplies de parties siliceuses.

Le même auteur décrit une autre espèce de *lapis specularis* que l'on trouvoit sous terre, renfermée entre des pierres, *saxo inclusus*, ce qui ressemble beaucoup à ces feuilles de talc qui sont entre les pierres à plâtre. Il y en avoit une autre espèce fossile, dont les plus grandes lames avoient cinq pieds de long. *Numquàm adhuc quinque pedum longitudine amplior.* (*Voyez* SPÉCULAIRE PIERRE.)

LAPO, architecte, mort en 1262. Il fut ainsi appelé, par abréviation du nom *Jacopo*; on ignore son nom de famille; on sait seulement qu'il étoit Allemand d'origine, et qu'il a rendu son nom célèbre, surtout en le communiquant à son fils *Arnolpho,* appelé *di Lapo,* c'est-à-dire fils de *Lapo*, et dont nous avons écrit la vie. (*Voyez* ARNOLPHO.)

Lapo cependant s'acquit de son temps une grande réputation, par la construction de l'église et du couvent d'Assise. Il la divisa en trois étages, l'un souterrain, les deux supérieurs s'élevant par retraite l'un au-dessus de l'autre; celui du milieu, c'est-à-dire au rez-de-chaussée, avec un grand portique à l'entour, servoit comme de place en avant de l'église d'en-haut. On montoit de l'une à l'autre par des escaliers larges et commodes; l'église souterraine, destinée à la sépulture du corps de saint François, n'étoit accessible à personne.

Cet ouvrage fut terminé en 1218, après quatre ans de travaux.

Lapo fit à Florence, où il mourut, quelques édifices dont il ne reste plus qu'une partie dans la façade de l'archevêché et le palais du Barigelle.

LAQUE, s. f. Nom qu'on donne à plusieurs substances et productions colorantes ou résineuses, mais particulièrement à ce beau vernis noir ou rouge que les Chinois composent avec la liqueur qu'ils tirent du vernicier, du badamier et de l'augier, et dont ils couvrent des meubles, des plateaux et des lambris; ils sont plus ou moins précieux, selon la finesse et le poli du vernis.

Nous n'avons fait mention de ces productions de l'industrie chinoise, que parce que plusieurs curieux ont employé les plateaux ou les plaques de *laque* de la Chine à lambrisser des cabinets, et en ont fait des revêtissemens. Ainsi la villa Albani, près de Rome, a une très-belle pièce lambrissée de cette matière dans toute sa hauteur.

LAQUEAR. (*Voyez* LACUNAR.)

LAQUEARII. Nom des ouvriers qui faisoient les *laquearia.*

LARARIUM, LARAIRE. Chapelle domestique, lieu destiné aux dieux Lares. La grandeur du *lararium* varioit selon celle des maisons ou des palais; on en avoit aussi quelquefois deux. Ainsi nous lisons que l'empereur Alexandre Sévère avoit deux espèces de *laraires*, l'un très-retiré, où étoient les images des grands hommes, des princes déifiés et des personnages les plus recommandables par leurs vertus; l'autre où il avoit placé les images des hommes célèbres par leurs talens.

Il paroît que chacun associoit à son gré aux dieux Lares les personnages qu'il vouloit. Cela a sans doute contribué à multiplier infiniment les images de ce genre de culte, et c'est ce qui sert aux antiquaires à expliquer cette multitude de petites idoles et figures de toute matière qu'on rencontre dans toutes les collections.

Pour ce qui regarde l'architecture, nous n'avons aucune notion sur le genre de ces petits oratoires, qui sans doute ne furent le plus souvent, dans chaque maison, qu'une fort petite pièce où l'on plaçoit et honoroit les images des Lares. On croit seulement qu'elle devoit être voisine du foyer.

LARDOIRE, s. f., ou **SABOT**. (*Architecture hydraulique.*) Armature de fer dont on se sert pour garnir le bout d'un pilot.

LARGE, adj. Se dit au figuré, dans les arts du dessin, d'un style ou d'une manière de composer et de faire, opposé au style maigre et rétréci, qui partout a fait le caractère de la naissance de l'imitation et des ouvrages de l'art non encore développé. Ainsi le style du quinzième siècle est sec, étroit et maigre; celui du dix-septième siècle a donné dans l'excès du *large*.

Quoique ce mot et l'idée qu'il exprime s'appliquent plus ordinairement à la peinture et à la sculpture, on doit cependant reconnoître que l'architecture eut jadis, comme à l'époque du renouvellement des arts et depuis, son style rétréci et son style *large*. Rien de plus facile que de se faire une idée du premier dans les monumens de la renaissance qui participoient encore de la maigreur, de l'esprit minutieux des détails, de la sécheresse d'exécution du gothique. Le goût acquit peu à peu plus de *large*, surtout dans le seizième siècle : toutefois Bramante tenoit encore un peu de la maigreur des âges précédens. On peut dire que c'est Palladio qui a donné à l'architecture le caractère dont on exprime l'idée par le mot *large*.

LARME, s. f. On donne ce nom, dans la décoration, à une espèce de symbole destiné le plus souvent aux pompes funéraires, ou à des chapelles sépulcrales, lequel a la forme d'une goutte d'eau ou d'une *larme*. C'est un attribut de deuil et de tristesse; et on le figure ordinairement en argent, se détachant sur un fond noir; il s'applique aux tentures des catafalques, aux ornemens d'église, etc.

On appelle aussi quelquefois *larmes*, en architecture, de petits ornemens en forme de cônes tronqués, qu'on place sous le triglyphes de l'ordre dorique. Le plus souvent on les appelles *gouttes*. (*Voyez* ce mot.)

LARMIER, s. m. Comme on appelle *larmes*, en architecture, ce qu'on appelle aussi *gouttes*, on a appelé *larmier* ce que les Italiens appellent du mot *goccia*, goutte, *gocciolatoio*, comme nous dirions *égouttoir*.

Le *larmier* est effectivement dans la corniche ou dans toute autre espèce de profil qui y correspond, comme des chambranles, des piédestaux, etc. un membre taillé carrément : le dessous, ou ce qu'on appelle le *plafond*, en est ordinairement creusé, et forme un canal dont le bord, taillé en saillie et à vive arête, contribue à empêcher l'eau de se répandre sur le reste de l'entablement et de l'édifice. Comme, dans les temps de pluie, on voit le membre dont il s'agit répandre l'eau, qui tombe goutte à goutte et comme des *larmes*, on l'a appelé *larmier*, et quelques-uns l'on nommé *gouttière*.

Il entre assez, comme l'on voit, dans les convenances que le membre de la corniche appelé *larmier*, vu son emploi, soit tenu lisse et sans ornemens. C'est aussi ce qu'on observe dans les édifices d'ordre dorique, et même d'autres ordres plus riches. Cependant on lui trouve quelquefois des cannelures, comme on le voit à l'ordre corinthien du temple de Faustine à Rome, et à l'entablement dont sont couronnées le trois colonnes du *Campo Vaccino*.

Larmier bombé et réglé. C'est, en dedans ou hors d'œuvre d'une porte ou d'une croisée, le linteau ceintré par le devant et droit par son profil.

Larmier de cheminée. C'est le couronnement d'une fourche de cheminée.

Larmier de mur. Espèce de plinthe sous l'égout du chaperon d'un mur mitoyen ou de clôture.

Larmier gothique *ou* a la moderne. C'est, dans les vieux murs, le long d'un cours d'assises, au droit du plancher ou sous les appuis des croisées, une espèce de plinthe en chanfrein refouillé par-dessous un canal rond, pour jeter les eaux plus facilement au-delà du mur.

Larmier. (*Archit. hydraul*). C'est une retraite de maçonnerie construite ordinairement dans un goût gothique, terminée par un talus et une saillie, qui sert d'ornement à une pile, à la façade d'un pont, en guise de plinthe ou de cordon, etc.

LATOMIÆ, LATOMIES. Ce mot, composé de deux mots grecs, λᾶας, *pierre*, et τέμνω, *tailler*, signifie proprement carrières où l'on taille des pierres.

On appelle ainsi à Syracuse d'anciennes carrières

qui, après avoir été abandonnées, servirent de prison. Elles ont été rendues célèbres par Denys-le-Tyran et par Verrès. Ces grands souterrains sont aujourd'hui une des curiosités qu'on montre aux voyageurs qui visitent les antiquités de Syracuse.

LATOPOLIS. Ville antique de la haute Egypte, dont on voit encore aujourd'hui des restes remarquables dans la ville moderne d'Esné, ou dans les environs de cette ville.

Les antiquités de *Latopolis* consistent dans les ruines de trois temples, un grand et deux petits.

Le grand temple a une partie enterrée sous des décombres et des maisons, en sorte qu'on en retrouveroit peut-être l'ensemble, s'il étoit possible de déblayer les masures qui le couvrent. Heureusement le portique est resté à découvert, quoique offusqué d'un côté par le tas d'immondices que les habitans d'Esné accumulent en ce lieu.

Ce portique est soutenu par vingt-quatre colonnes dont la circonférence est de quinze à seize pieds, et la hauteur de trente-quatre en y comprenant le chapiteau. Ces vingt-quatre colonnes, disposées sur quatre rangs, ont leurs chapiteaux surmontés par des dés sur lesquels posent des architraves qui portent les pierres du plafond. Les entrecolonnemens sont d'une fois et demie le diamètre de la colonne; mais l'entrecolonnement du milieu est double des autres, comme étant celui où se trouve la porte d'entrée, pratiquée dans le petit mur d'enceinte où sont engagées les colonnes extérieures et la grande porte du temple. On dit la grande porte, car de chaque côté de cette porte, et dans l'entrecolonnement de droite et de gauche du temple, le mur est percé encore de deux petites portes, dont les décombres actuelles empêchent de deviner la destination, c'est-à-dire de connoître en quel lieu elles donnoient entrée.

Le portique a environ cinquante pieds de profondeur sur une largeur double. Il est, comme tous les vestibules des temples égyptiens, enfermé entre deux murs latéraux qui sont perpendiculaires en dedans du portique et inclinés en dehors.

Il résulte des mesures prises par MM. Jallois et Devilliers, et rapportées dans le tom. Ier de la *Description de l'Egypte*, que la façade du monument a environ 44 pieds de hauteur, sur une largeur qui, à sa base, est d'à peu près 112 pieds.

Toute la surface intérieure et extérieure du monument est décorée de tableaux hiéroglyphiques. La corniche de la façade est ornée de cannelures. Un disque ailé occupe toute la largeur de l'entrecolonnement du milieu. L'architrave, les dés des chapiteaux, les colonnes et la porte principale, sont couverts d'hiéroglyphes disposés par bandes horizontales et verticales. Les petits murs d'entrecolonnement et les murs qu'on peut appeler *antès*, sont décorés d'hiéroglyphes peints, représentant des offrandes à diverses divinités.

Toutes les décorations de l'extérieur sont sculptées en relief dans le creux; toutes celles de l'intérieur du portique sont de simple relief. Les six colonnes de la façade ont été considérées comme appartenant à l'extérieur, et leurs figures sont sculptées en relief dans le creux.

Cette différence dans la manière de sculpter les signes ou les figures hiéroglyphiques, selon que leur position est extérieure ou intérieure, montre jusqu'à quel point les soins de leur conservation entroient dans les procédés suivis par les architectes: car il est certain que les parties extérieures de ces sortes de décoration étant plus exposées à la dégradation, demandoient quelques préservatifs dont les mêmes parties, situées dans des intérieurs, avoient moins besoin.

Les bases des colonnes sont circulaires et ne portent aucune décoration.

Les chapiteaux sont en forme évasée, et leurs ornemens sont souvent différens de colonne à colonne, si l'on excepte les 6 du rang antérieur. Il y en a un parmi les autres qui se distingue par plus de hauteur.

Le portique du grand temple de *Latopolis* est bâti en pierres de grès. Les pierres du plafond ont jusqu'à 21 et 24 pieds de longueur sur 6 de largeur; elles étoient retenues entre elles par des tenons dont on voit encore les traces. Ces pierres étoient simplement rapprochées les unes des autres, et se joignoient exactement dans toute leur longueur sans le secours d'aucun mortier.

On ne peut avoir aucun détail sur la manière dont le monument étoit fondé: seulement on peut assurer que les fondations n'ont fléchi dans aucune partie, et que tout a parfaitement conservé son aplomb.

A trois quarts de lieue au nord d'Esné, ville moderne bâtie sur l'emplacement de *Latopolis*, se trouvent les restes d'un temple beaucoup plus petit que le précédent. Ses ruines ne portent pas l'empreinte d'une dégradation fort ancienne. Il paroît que l'état où il est réduit provient de fouilles multipliées faites dans les fondations par les ordres d'Ismaïl-Bey, qui avoit conçu l'espoir d'y trouver des trésors.

Ce temple paroît avoir été originairement construit à la hâte et avec beaucoup de négligence. L'appareil des pierres est on ne peut pas plus irrégulier; les assises ne sont pas toujours sur le même plan, et les joints ne sont presque jamais verticaux. Dans l'épaisseur des murs on avoit pratiqué sans précaution, entre la quatrième et la huitième assises dont les pierres formoient parpaing, des couloirs qui ont beaucoup nui à la solidité. Les pierres n'ayant point assez de liaison entre elles, plusieurs de ces murs se sont partagés dans toute leur longueur.

Le portique du temple est soutenu par huit colonnes d'environ 3 pieds de diamètre, sur environ 16 pieds de hauteur, en y comprenant le chapiteau; ces colonnes sont sur deux rangs de profondeur, chacun

de quatre. Les entrecolonnemens ont une fois et demie le diamètre de la colonne, excepté celui du milieu, qui est double des autres. Le portique a environ 50 pieds de large sur 24 de profondeur.

Les sculptures de ce monument sont moins soignées que celles du grand temple de *Latopolis*. Elles ne sont ni d'un contour aussi fin ni d'une exécution aussi précieuse, et de plus elles ont considérablement souffert. Les hiéroglyphes qui attirent davantage l'attention sont ceux qui se trouvent au plafond du portique, entre les colonnes et les murs latéraux; ils représentent en deux parties un zodiaque.

Sur la rive droite du Nil, à l'est d'Esné, existent les ruines d'un petit temple égyptien. Il est situé sur un monticule de décombres peu élevé au-dessus de la plaine.

Ce temple est un peu moins grand que le précédent. Il ne paroît pas avoir été achevé; les sculptures du moins ne l'ont pas été. Ce qui subsiste de ce monument consiste en un portique de huit colonnes, c'est-à-dire en deux lignes de quatre colonnes, et deux petites salles qui peuvent avoir appartenu au temple. La largeur du portique est de 40 pieds environ; sa profondeur est de 22 pieds. La façade a de large 47 pieds, et de haut 25 pieds. Du reste, même disposition de petits murs d'enceinte, fermant les deux entrecolonnemens jusqu'à peu près la moitié de la hauteur des colonnes. Les entrecolonnemens sont dans la même proportion qu'au temple précédent.

Ce qui forme la décoration du temple, c'est-à-dire les signes et les figures hiéroglyphiques de la façade, n'a point été achevé.

(Extrait de l'ouvrage sur l'Egypte.)

LATRINES, s. f. pl. Du mot latin *latrina*, *latrinum*. Varron fait dériver ce mot de *lavare*, dont on avoit fait *lavatrina*, puis *latrina;* d'autres le font venir du verbe *latere*, comme indiquant un lieu retiré, tel que l'étoit, dans les bains, le cabinet privé, et comme le sont, dans le plus grand nombre des maisons, les lieux d'aisance.

LATTE, s. f. Morceau de bois de chêne refendu selon son fil, en manière de règle mince, que l'on attache avec des clous sur les chevrons des combles, pour recevoir et porter, soit la tuile, soit l'ardoise, qui doit en faire la couverture.

La *latte*, destinée à recevoir la tuile, est différente de celle qu'on emploie pour l'ardoise; celle-ci peut être de même longueur; mais elle est plus large, et elle ressemble à de petites planches sur lesquelles l'ardoise est arrêtée et fixée par des clous.

Latte postiche. Nom qu'on donne généralement à toute *latte* qui n'est employée que pour tenir la maçonnerie, comme celle qui porte sur les étrésillons d'un plancher enfoncé; telles sont encore les *lattes* qui sont légèrement clouées sous les marches d'un escalier de bois pour en soutenir le hourdi, et qu'on ôte ensuite pour en enduire et ravaler la coquille.

Latte volige. (*Voyez* Contre-latte de volige.)

LATTER, v. a. C'est attacher sur les chevrons d'un comble, avec des clous, les lattes espacées d'environ 4 pouces, pour y fixer, soit la tuile, soit l'ardoise.

On appelle *latter à claire voie*, mettre des lattes sur un pan de bois pour retenir les plâtras des panneaux et les recouvrir de plâtre.

Latter à lattes jointives, c'est clouer des lattes si près les unes des autres qu'elles se touchent.

LATTIS, s. m. Nom qu'on donne à un ouvrage de lattes. Ainsi l'on dit faire un *lattis*, pour dire faire une couverture de *lattes*.

LAURIER. Arbre qui ne paroît pas avoir été jadis employé dans la construction, et qui sauroit encore moins l'être dans nos pays, où il se propage difficilement et n'arrive guère qu'à la hauteur d'un arbuste.

Si le *laurier* a des rapports nombreux avec les arts, et particulièrement avec l'architecture, c'est par les idées poétiques qui se sont transmises jusqu'à nous, dans l'usage des couronnes faites des feuilles de cet arbre.

On ne sauroit dire sous combien de rapports allégoriques l'art de la décoration ou de l'ornement emploie la branche de *laurier*, surtout courbée en couronnes. Nous avons déjà cité (*voyez* Couronne) la frise du monument choragique de Thrasyllus à Athènes, comme offrant un modèle plein de grâce, du genre dans lequel les couronnes de *laurier* peuvent être traitées et employées par la sculpture.

LAVAGNA. C'est le mot italien pour dire *ardoise*. On en use en français pour désigner cette sorte d'ardoise qui se débite, par exemple, dans les environs de Gênes, en très-grandes dalles, et dont on se sert aussi pour les couvertures.

Les Italiens ont employé des dalles de *lavagna* comme des fonds de bois pour peindre. C'est sur une dalle de *lavagna*, et sur chacune des faces de cette dalle, qu'est peint le groupe de Daniel de Volterre, représentant Goliath terrassé par David. Ce morceau existe à Paris au Musée du Louvre.

LAVE, s. f. (Pierre de). Les volcans produisent, dans leurs éruptions, différentes sortes de pierres ou de matériaux que les architectes ont appliqués à la construction des édifices.

Les torrens de *lave* refroidie fournissent une pierre extrêmement dure, et qui se casse en très-grands morceaux assez épais. C'est de cette pierre qu'étoient pavées le plus grand nombre des voies romaines en Italie. Ces pierres sont encore assemblées à joints incertains. Les volcans éteints de l'Italie en ont fourni

des espèces de carrières, et les éruptions du Vésuve ne cessent pas d'en produire de nouvelles.

Les éruptions de volcan donnent encore une autre espèce de lave : ce sont des scories ou vitrifications, des sortes de pierres légères et perforées comme des éponges, ayant toutefois la dureté du fer. On les emploie à former des voûtes, et ces matériaux, outre l'avantage de la légèreté, acquièrent aussi, par leur liaison avec le mortier qui s'incorpore à eux en entrant dans tous les petits trous dont ils sont percés, une solidité particulière. Il y a à Palerme, en Sicile, une coupole bâtie avec ces sortes de productions volcaniques, que les Italiens appellent *pumici*.

LAVE-MAIN, s. m. C'est ordinairement, à l'entrée d'une sacristie ou d'un réfectoire, un petit réservoir d'eau, en manière d'auge de pierre ou de plomb, avec plusieurs robinets pour distribuer l'eau à ceux qui s'y lavent les mains. A hauteur d'appui et au-dessous du réservoir, on pratique un bassin ou rectangulaire, ou circulaire, fait en pierre, quelquefois en marbre, pour recevoir et égoutter l'eau.

LAVER, v. a. Le procédé de dessin qu'exprime le mot *laver*, quoique employé par les peintres dans leurs esquisses, par les graveurs dans les dessins qu'ils font des tableaux dont ils doivent exécuter la gravure, est plus spécialement encore propre à l'architecture et aux architectes, qui depuis long-temps l'appliquent à produire sur le papier l'effet des bâtimens qu'ils projettent.

Les architectes anciens, on veut dire ceux des seizième et dix-septième siècles, paroissent avoir fort peu employé ce procédé. Beaucoup de leurs projets qui nous sont parvenus étoient simplement dessinés à la plume, et ombrés par de légères hachures : tels étoient les dessins de Palladio. On observe aussi qu'alors, c'est-à-dire lorsqu'on faisoit moins d'architecture en projets et beaucoup plus en réalité, les dessins de monumens à exécuter comportoient de bien moins grandes dimensions, et beaucoup moins de prétention à l'effet que produisent les ombres, les clairs et toutes leurs dégradations. C'est à quoi visent aujourd'hui les architectes, et c'est ce qu'ils obtiennent par l'art de *laver*.

Cet art consiste à coucher au pinceau, sur un dessin dont le trait est passé à l'encre, une teinte ordinairement d'encre de la Chine ou de bistre, à l'eau simple ou à l'eau gommée. On adoucit cette teinte d'un ou de deux côtés avec de l'eau pure. L'effet de ce procédé est de produire une sorte de peinture monochrome, au moyen de laquelle on fait sentir les plans des objets, leur saillie, leur éloignement. On donne ainsi une juste idée de ce qu'un édifice sera, et l'œil qui auroit mal compris par de simples lignes l'ensemble d'une composition et les rapports des parties peut, dans cette apparence de réalité produite par les clairs et par les ombres, mieux juger de l'effet général et de chaque effet en particulier.

On porte souvent le soin de l'imitation dans l'art de *laver* jusqu'à se servir de teintes différentes qui rendent la diversité de couleur des matériaux dont l'édifice sera composé. Ainsi on emploiera la couleur du bistre pour figurer les parties de maçonnerie faites de pierre meulière ; on lavera d'un rouge tendre pour contrefaire la brique ou la tuile, d'un bleu clair pour rendre l'image de l'eau, de vert pour figurer les arbres ou les gazons, de safran ou de graine d'Avignon pour faire de l'or ou du bronze, et on mêlera diverses teintes ensemble pour feindre les marbres bigarrés.

Laver. (*Terme de charpenterie.*) C'est ôter avec la besaiguë les traits de scie et les rencontres d'une pièce de bois de sciage pour la dresser et l'aviver.

LAVIS (Dessin au). On appelle ainsi ce genre de dessin où, au lieu de crayon ou de plume, on se sert de pinceau pour coucher les couleurs. De toutes les manières de faire des dessins, c'est la plus expéditive. Les dessins lavés se font sur un trait de plume, de crayon, et quelquefois de pinceau.

On emploie les *lavis*, surtout pour les plans d'architecture civile, les plans de fortification, les plans de vaisseaux, etc. ; et on le fait soit par des teintes plates, soit par des teintes coupées, soit par des teintes adoucies.

On peut faire le *lavis* de plusieurs couleurs ; les plus usitées sont la gomme-gutte, le safran, le vert d'eau, l'encre de la Chine, l'encre commune, l'indigo, l'outremer, la graine d'Avignon, la laque, le bistre, le carmin. En général, les couleurs rembrunies et transparentes sont les meilleures. Le carmin est la seule couleur qu'on délaie avec de l'eau gommée, toutes les autres étant déjà gommées dans leur préparation lorsqu'on les achète. Par le mélange de quelques-unes de ces couleurs, on en compose d'autres, selon le besoin qu'on en a.

Dans les dessins lavés d'une seule couleur, on marque les clairs et les ombres par des teintes plus ou moins foncées.

Le blanc du papier fait ordinairement les plus grands clairs, et les demi-teintes s'obtiennent en adoucissant avec de l'eau pure la teinte de l'ombre, de manière à ce qu'elle se fonde par degrés pour se réunir au clair.

LAVOIR, s. m. Réservoir d'eau avec une bordure de pierres plates dont la surface supérieure est inclinée. Il sert à laver le linge dans les hôpitaux, les communautés, etc. et aussi dans plusieurs villes d'Italie qui ont des *lavoirs* publics. Ainsi tous les quartiers de la ville de Rome ont, dans des bâtimens couverts, des *lavoirs* communs, où une eau toujours courante fournit aux habitans les moyens de faire tous les jours et à toute heure la lessive.

Lavoir se dit aussi pour lave-main. (*Voy.* ce mot.)

On appelle du même nom, près d'une cuisine, le lieu où on lave la vaisselle.

La forme du *lavoir* se remarque fréquemment sur les peintures des vases grecs, qui représentent en très-grand nombre des sujets tirés des cérémonies des mystères. Or, on sait que les ablutions faisoient une partie fort importante des rites et des usages religieux. Une de ces peintures représente une ablution de mains. On y voit une femme nue se laver les mains dans un *lavoir* qui a la forme d'une grande coupe, et qui est soutenu par un pied en manière de colonne cannelée.

Il paroit que quelquefois les urnes cinéraires ou les sarcophages ont servi de *lavoirs*, surtout dans le moyen âge.

LAVORO DI COMMESSO. On donne ce nom, en Italie, à cette espèce de mosaïque qu'on fait à Florence, et qui se compose de morceaux de marbres précieux et de diverses couleurs, diversement découpés, selon la forme des objets à représenter, et assemblés entre eux de façon à ce qu'on ne découvre pas les joints.

LAYE, s. f. C'est le nom qu'on donne à un marteau bretté, c'est-à-dire dont le tranchant est dentelé, et dont les tailleurs de pierre se servent.

On donne le même nom à la bretture ou rayure que forme sur la pierre le marteau dont on vient de parler.

LAYER, v. a. Tailler la pierre avec la laye, ce qui rend le parement de la pierre rayé en petits sillons uniformes, et lui donne toutefois une apparence assez agréable. On dit aussi *bretter*, pour exprimer l'action de ce travail.

LAZARET, s. m. C'est, dans les villes maritimes, un grand bâtiment contigu à un port, dans lequel relâchent les vaisseaux qui arrivent des régions où règnent des maladies pestilentielles. Le bâtiment qu'on appelle *lazaret* se compose de logemens séparés et de pièces isolées. C'est là qu'on dépose les équipages des vaisseaux suspects de peste, et c'est dans les chambres affectées au logement des passagers que séjournent plus ou moins de temps ceux qu'on soupçonne d'avoir pu porter avec eux des élémens contagieux. On appelle *quarantaine* le séjour qu'on y fait, parce qu'il a ordinairement lieu pendant quarante jours.

On nomme aussi *lazaret* un hôpital où l'on retire ceux qui sont attaqués de maladies contagieuses.

LAZULITE. (*Voyez* Lapis lazuli.)

LAZZARI, dit **BRAMANTE**, né en 1444, mort en 1514.

Lazzari paroît avoir été le nom propre de cet architecte ; cependant il est si peu connu sous ce nom, et si célèbre sous celui de *Bramante*, que nous avons cru devoir le désigner par son surnom dans tout le cours de cet article.

Bramante naquit, suivant les uns, à Castel-Durante, suivant d'autres à Fermignano, dans le duché d'Urbin. Il fit connoître de bonne heure des dispositions pour le dessin, que son père se plut à seconder en l'envoyant à l'école du peintre Fra Bartholomeo, d'Urbin. *Bramante* y fit de rares progrès, comme le prouvent les nombreux tableaux qu'il exécuta à Milan, et dont le détail seroit tout-à-fait étranger à ce qui fait l'objet de cet article.

Mais le goût de l'architecture eut bientôt pris le dessus chez le jeune *Bramante*, et il le détermina à voyager dans la Lombardie, où les études qu'il fit décidèrent de sa vocation. La cathédrale de Milan étoit alors en construction, et cette entreprise, la plus grande du quinzième siècle, bien qu'empreinte du goût appelé gothique, étoit alors la meilleure école pratique de l'art qui devoit fixer et diriger le génie de *Bramante*.

Il vint bientôt à Rome où il se fit bientôt connoître par quelques ouvrages de peinture qui ne subsistent plus : mais ils lui procurèrent, avec la plus sévère économie à laquelle il s'étoit condamné, le moyen de s'adonner exclusivement aux études peu fructueuses de l'architecture antique. En peu de temps il mesura et dessina tous les monumens de Rome et de ses environs. A Tivoli, il fit des recherches particulières sur la *villa Adriana*. Il visita la Campanie, poussa ses excursions jusqu'à Naples, dessinant tout ce que le temps avoit épargné d'édifices romains.

Le cardinal Olivier Caraffa, dont *Bramante* avoit eu l'avantage d'être connu, lui confia bientôt à Rome la construction du cloître du couvent dit *della Pace*, qu'il vouloit faire rebâtir sur un nouveau dessin. L'ouvrage fut terminé avec autant d'intelligence que de célérité, et fit beaucoup d'honneur à *Bramante*. La protection du pape Alexandre VI fut le prix du succès qu'il venoit d'obtenir. Ce pontife l'employa comme architecte en second à la direction des travaux de la fontaine de Transtevere et de celle de Saint-Pierre, remplacées depuis par de plus magnifiques.

Bramante avoit contracté, probablement par l'effet de ses premières études et des impressions qu'il reçut de la cathédrale de Milan, quelque chose de maigre dans son style. Celui de ses premiers ouvrages, à Rome, où cette tradition de maigreur se fait encore sentir, et dont la construction date de 1504, est le palais Sora, près la *Chiesa Nuova*. Ce n'est ni par l'ensemble de la disposition, du reste bien conçue, ni par la proportion générale, que cette grande masse le cède à d'autres de ses ouvrages ; c'est par les détails mesquins, par la maigreur des petits pilastres ornant les chambranles des fenêtres,

et par une exécution dénuée du relief ou de la valeur que demandoit une aussi grande masse d'édifices.

Quelques-unes de ces observations critiques sont plus ou moins applicables au palais Giraud (jadis du roi d'Angleterre), commencé par *Bramante*, rue Borgo-Nuovo, en 1503, mais qui ne fut achevé que quelques années après. On y trouve que l'architecture a trop peu de relief. Généralement les deux ordres de pilastres qui ornent sa façade, les membres et les profils de l'entablement, manquent, dans l'exécution, de cette saillie qui donne à l'architecture un caractère d'ampleur et de richesse. Il faudroit toutefois se garder d'outrer, dans cette appréciation, la mesure de critique que les mots de *maigreur* et de *froideur* pourroient faire concevoir. Les nuances de cette critique ne trouvant pas dans le langage autant d'expressions corrélatives que le goût en désireroit, ce qu'on veut dire, c'est que le style d'architecture de *Bramante*, dans ses premiers travaux, correspondroit, par exemple, au style des premiers ouvrages ou de ce qu'on appelle en peinture la première manière de Raphaël.

Il règne toutefois dans le palais Giraud une élégance remarquable, et sa façade nous semble pouvoir donner l'idée de la manière des palais de l'ancienne Rome, surtout dans ses derniers siècles. Du moins avons-nous de la peine à nous figurer l'image des somptueuses habitations de l'antique Rome sous un aspect fort différent de celui des palais bâtis par *Bramante*.

De ce nombre est sans contredit le vaste palais de la Chancellerie. Il y a peu d'édifices à Rome et ailleur auxquels puisse mieux convenir cette comparaison. Sa façade, longue de 254 pieds, est en pierre travertine. Sa cour, composée de deux étages de portiques ou d'arcades supportées par des colonnes de granit, est une des plus spacieuses et des plus dégagées qu'on puisse citer. L'intérieur du palais offre de vastes et commodes distributions. Si sa décoration extérieure en pilastres corinthiens, à double étage, ainsi que les chambranles des fenêtres, avoient eu le relief que sembloit devoir comporter une si vaste devanture ce seroit sans contredit, un des plus rares ouvrages entre les entreprises modernes.

Une facilité d'invention qui se réunissoit à une promptitude d'exécution extraordinaire, paroît avoir été le caractère particulier du talent de *Bramante*. Ces qualités le firent rechercher pour les plus grands travaux, qui sembloient venir au-devant de lui.

Cependant ce génie, fait pour les grandes entreprises, avoit besoin qu'il s'en rencontrât un autre pour les vouloir et pouvoir réaliser. Jules II manquoit encore à *Bramante*. Ce pontife parut, à l'instant le Vatican sortit de terre.

Jules II avoit l'idée et la volonté de réunir en un grand tout les parties auparavant détachées et incohérentes du palais pontifical et du Belvédère. L'espace qui les séparoit étoit un terrain montueux et irrégulier; il falloit un projet qui non-seulement corrigeât ces défauts, mais les convertît en beautés. Celui que Jules II fit exécuter par *Bramante* suffiroit seul à la gloire de cet architecte. Il réunit les deux corps de bâtiment par deux ailes de galeries qui conduisent de l'un à l'autre; l'une de ces ailes regarde la ville, l'autre est du côté des jardins du Vatican. L'entre-deux, dans le plan primitif, formoit une cour de quatre cents pas de longueur. A une des extrémités de la cour *Bramante* éleva, entre deux corps latéraux de bâtiment, cette grande niche couronnée d'une galerie circulaire qu'on aperçoit de toutes les parties de Rome, et qui porte le nom de Belvédère. A l'autre extrémité, c'est-à-dire contre les murs du Palais-Vieux, il construisit en gradins de pierre un théâtre circulaire, d'où un grand nombre de spectateurs pouvoient voir les jeux qui se donnoient dans la cour. La partie de cette composition la plus remarquable pour l'architecture est sans contredit la double galerie qui forme la longueur de la cour. *Bramante* n'acheva que celle qui regarde la ville, et encore à l'exception du troisième étage.

De notables changemens sont survenus dans tout cet ensemble et dans ses parties. L'effet vraiment théâtral de l'intérieur de la cour a disparu depuis long-temps par les changemens que Sixte-Quint y opéra. Un peu en avant de la montée qui divisoit l'espace en deux plans, l'un supérieur, l'autre inférieur, il fit élever un corps de bâtiment pour y placer la bibliothèque du Vatican. Toutefois l'honneur de ce qu'il y a de grand et de beau dans cet ensemble n'en appartient pas moins à *Bramante*. On peut encore y citer de lui un ouvrage qui, pour être moins apparent, n'en est pas moins remarquable: c'est le bel escalier en spirale qu'on y admire, porté sur des colonnes doriques, ioniques et corinthiennes. Chacun de ces ordres s'y succède dans les révolutions de la montée, tenue d'ailleurs d'une pente si douce, que les chevaux la parcourent sans peine. Nicolas de Pise avoit toutefois donné le modèle de cet ouvrage dans son escalier du campanile de Saint-Nicolas des Augustins à Pise. (*On en trouve la description par Vasari dans la vie de Nicolas et Jean Pisans.*)

Jules II combla de faveurs l'artiste qui servoit si bien son goût pour les grandes entreprises; il accorda à *Bramante* l'office *del piombo*, ou de directeur du sceau à la chancellerie. Il le conduisit avec lui dans la guerre qu'il avoit à soutenir, et l'y employa comme ingénieur. En tout il le traitoit moins comme son architecte que comme un de ses favoris.

On a soupçonné *Bramante* d'avoir abusé de son crédit auprès du pape pour s'approprier toutes les entreprises, et d'avoir tenté de discréditer dans son esprit Michel-Ange, le seul rival qu'il pût avoir. Vasari et Condivi sont assez d'accord sur ce point. Il paroît en effet constant que *Bramante*, qui venoit de produire Raphaël auprès de Jules II, et qui avoit le dessein de terminer la décoration intérieure du Vati-

cau, cherchoit à détourner le pape des grands travaux de la sculpture de son mausolée, déjà confiés à Michel-Ange. Le fait est qu'il réussit à le dégoûter d'une entreprise qu'il lui représentoit comme étant d'un fâcheux augure.

On peut donc croire, sans prêter à *Bramante* d'autres intentions, qu'il voyoit avec peine le pape engagé dans des dépenses exorbitantes pour l'exécution du mausolée déjà commencé, et qu'il craignoit qu'une si grande entreprise ne nuisît au succès de ses projets. Au fait, raisonnant comme architecte du Vatican, *Bramante* devoit mieux aimer faire employer Michel-Ange, comme il y réussit, à la décoration de cet edifice, qu'à la sculpture d'un tombeau qui pour le moment n'avoit aucune destination.

Ce fut toutefois ce tombeau, objet de tant de contestations, qui devint l'occasion à laquelle fut due l'érection de la nouvelle basilique de Saint-Pierre. Condivi nous l'apprend; et les détails qu'il nous donne à ce sujet, il les tenoit de Michel-Ange lui-même, dont il fut l'élève et l'ami.

Le prodigieux mausolée de Jules II, dont la masse devoit être ornée de quarante statues, avoit été projeté, dessiné, et commencé d'exécuter, sans qu'on eût encore ni trouvé ni décidé la place qu'il pourroit occuper. Jules II avoit chargé Michel-Ange du soin de cette recherche.

La vieille église de Saint-Pierre menaçoit ruine depuis long-temps. Le projet de la reconstruire avoit déjà occupé le pape Nicolas V, homme à grandes entreprises, savant en architecture, et d'un génie élevé. Il avoit fait plus que projeter. Au chevet de l'ancienne basilique, il avoit commencé d'élever le rond-point ou l'hémicycle du nouveau temple, dont Bernard Rossellino avoit donné les dessins. La construction étoit déjà de 4 ou 5 pieds hors de terre, quand Nicolas V mourut. Bientôt et la construction et le projet tombèrent dans l'oubli. Michel-Ange cherchant un emplacement pour son mausolée, retrouva l'hémicycle de Rossellino; il proposa au pape d'en terminer la construction moyennant une somme de cent mille écus (romains). Deux cent mille s'il le faut, répond le pape enchanté; et sur-le-champ il mande Julien de San-Gallo et *Bramante* pour examiner le local et faire des dessins.

Une idée souvent conduit à une autre. Celle-ci réveilla dans l'esprit de Jules II le grand projet de reconstruction de Saint-Piere; il ne fut plus question que de reprendre en son entier le plan dont l'hémicycle de Nicolas V n'avoit été qu'une très-petite partie. Jules II consulta les plus habiles architectes de son temps; mais, au vrai, le combat ne fut qu'entre Julien de San-Gallo et *Bramante*. Ce dernier l'emporta, et d'un grand nombre de projets qu'il fit, le pape choisit celui sur lequel Saint-Pierre fut enfin commencé.

Le véritable projet de *Bramante* se retrouve à peine dans le plan actuel de la basilique du Vatican. Il ne s'y en est conservé définitivement que l'idée générale et ce qu'on doit appeler la conception première. *Bramante* mort, ses projets et ses dessins, s'il en laissa de complets, furent dispersés. On n'en peut guère retrouver la pensée que dans le très-beau plan qu'en rapporte Serlio, et qu'il attribue à Raphaël, héritier de *Bramante* en cette partie, et qui dut aussi très-naturellement avoir connoissance de ses intentions.

Selon ce plan, chef-d'œuvre d'unité, de grandeur et d'harmonie, Saint-Pierre auroit certainement été plus grand encore en apparence qu'en réalité. L'extérieur auroit complétement répondu au mérite de l'intérieur. Le péristyle devoit être à trois rangs de colonnes en profondeur, quoique inégalement espacées entre elles. La coupole eût été le Panthéon extérieurement orné d'un rang de colonnes. *Bramante* l'imitoit jusque dans les trois rangs de gradins qui circulent autour de la calotte de cette voûte antique. La pensée d'élever le *Panthéon sur les voûtes du temple de la Paix* est donc la propriété de *Bramante*, bien que depuis on en ait fait honneur à Michel-Ange : celui-ci eut la gloire d'exécuter ce que l'autre n'avoit fait que projeter.

Le projet de *Bramante* adopté par Jules II fut mis sur-le-champ à exécution avec une hardiesse et une précipitation dont Jules II et *Bramante* étoient seuls capables. On abattit la moitié de la vieille basilique le 18 avril 1506. La première pierre fut posée par le pape, au pilier du dôme qu'on appelle celui de sainte Véronique. Bientôt on vit surgir les quatre piliers; les quatre grands arcs furent ceintrés, et l'hémicycle fut terminé. Mais bientôt aussi le poids des voûtes fit fléchir leurs supports; il s'y manifesta de toutes parts des lézardes. Ainsi l'édifice n'avoit encore reçu, dans les parties destinées à soutenir la coupole, ni l'élévation ni la charge qui devoient leur être imposées, et déjà il menaçoit ruine; le trop de précipitation dans la bâtisse avoit encore contribué à ces effets, car les matériaux ont aussi besoin de l'action du temps pour éprouver successivement le tassement auquel ils sont sujets.

Bramante étant mort sur ces entrefaites, Raphaël, Joconde et Julien de San-Gallo, ensuite Balthazar Peruzzi et Antoine San-Gallo, avisèrent aux moyens de réparer les effets menaçans de cette construction. Tous, soit ensemble, soit les uns après les autres, furent d'avis de renforcer prodigieusement les piliers du dôme. Enfin Michel-Ange s'empara de l'entreprise et la conduisit à sa fin. (*Voyez* BUONAROTTI MICHEL-ANGE). Mais le seul changement opéré dans l'épaisseur des piliers du dôme devoit occasioner les modifications qui ont successivement altéré tout le plan, tel que l'avoit conçu *Bramante*.

Il résulte de ceci, qu'excepté les quatre grands arcs sous le dôme et l'idée générale du monument, il ne reste guère à cet architecte que la gloire d'en avoir été le premier, mais non le principal auteur.

Toutefois il eut plus d'une occasion d'y faire preuve d'invention et d'une rare intelligence. Par exemple, on lui dut d'avoir, en construisant ses voûtes, renouvelé de l'antiquité un procédé suivant lequel les voûtes bâties et décintrées devoient se trouver toutes sculptées et ornées de tous leurs compartimens. Ce procédé consiste en cela que l'on commence la voûte par l'opération qui sembleroit, dans l'ordre des travaux, devoir être la dernière. On établit sur le ceintre de charpente des moules en bois où sont sculptés en creux les fleurons, rosaces et autres ornemens des caissons; on y coule le stuc fait avec de la poussière de marbre et de la chaux; dessus cette composition on établit les briques, qui s'y attachent et doivent former le corps de la voûte. Après le décintrement les ornemens des caissons n'ont besoin que d'un léger reparage. *Bramante* employa encore dans la construction des voûtes de Saint-Pierre l'ingénieuse charpente mobile et suspendue qui passa depuis pour avoir été inventée par San-Gallo.

La cour du Vatican (ou la cour des *Loges*) avoit été commencée par *Bramante*, et la conception générale de ce grand corps de bâtiment est de lui. On croiroit la même chose de l'exécution, tant elle rappelle son style, si Vasari ne nous apprenoit que Raphaël, l'héritier de ses entreprises, fit en bois un nouveau modèle de toute son ordonnance, et que par suite de ce modèle les *loges* furent exécutées avec plus de richesse que ne leur en avoit donné le premier auteur.

Bramante a montré qu'il n'avoit pas toujours besoin de grands projets pour faire du grand. Son petit temple circulaire à *San-Pietro in Montorio* est, pour la dimension, un des moindres morceaux d'architecture que l'on connoisse : c'est à coup sûr un des plus parfaits. On diroit le modèle ou la copie en diminutif d'un temple antique. Ce joli monument est situé au milieu du cloître de *San-Pietro in Montorio*. Mais ce cloître, selon les plans de *Bramante*, devoit être tout autre chose que ce qu'il est : il devoit présenter une belle enceinte, également circulaire, en portiques soutenus sur des colonnes isolées; il auroit été percé de quatre côtés par des portes; il auroit eu quatre chapelles et autant de niches alternatives. L'ensemble en eût été aussi simple que varié.

Nous devons mettre au nombre des plus élégans ouvrages de *Bramante* le palais qui appartint à Raphaël, et dont le dessin s'est conservé dans les recueils des palais de Rome. Quelques-uns il est vrai en attribuent l'architecture à Raphaël lui-même, et il n'est pas étonnant qu'il y ait du doute à cet égard, tant étoit grande la conformité de leur goût. Ce charmant édifice, bâti en briques, fut détruit lorsque l'on éleva les colonnades de la place de Saint-Pierre.

Bramante donna un grand nombre de dessins d'églises et de palais, tant à Rome que dans les Etats de l'Eglise. Nous n'avons voulu citer ici comme véritables ouvrages de lui, que ceux qui existent encore, ou ceux dont on ne lui conteste pas la propriété.

Bramante mourut à l'âge de soixante et dix ans. La cour du pape et tous ceux qui cultivoient les beaux-arts assistèrent aux funérailles pompeuses qui lui furent faites dans l'ancienne église de Saint-Pierre, où il fut inhumé.

LÉGER, adj. Épithète qui exprime la qualité contraire à celle que l'on appelle *lourdeur*.

LÉGÈRETÉ, s. f. La qualité qu'exprime ce mot peut être prise tantôt en bonne, tantôt en mauvaise part, selon l'application qu'on en fait à quelques ouvrages de l'art, et selon l'emploi ou le caractère que comporte la nature propre de ces ouvrages. Il n'y a véritablement rien d'absolu dans les idées de lourdeur ou de *légèreté* mises en rapport avec les œuvres de l'architecture. La lourdeur, qui seroit un défaut dans tel monument, sera une beauté dans tel autre, et *vice versâ* de la *légèreté*. Cela n'empêche pas qu'il ne puisse y avoir aussi un excès de lourdeur dans celui qui exclut la *légèreté*, ou trop de *légèreté* dans celui qui répugneroit au caractère spécial de la lourdeur.

Ainsi la *légèreté* devient un vice, soit lorsqu'on l'applique au monument dont le caractère s'y refuse, soit lorsqu'on la rend excessive dans celui-là même auquel elle convient.

Considérant maintenant la *légèreté* sous ce point de vue relatif que, soit le sentiment, soit les convenances relatives du goût lui assignent, nous dirons que son effet en architecture se manifestera par trois moyens ; savoir, ceux de la *construction*, ceux de la *disposition*, ceux de la *proportion*.

1° Il y a une *légèreté* de construction qui tient à la nature même des matériaux qu'on met en œuvre, et au système selon lequel on les emploie. Sans aucun doute l'emploi de la brique, la maçonnerie de blocage, avec de petites pierres qui en font les paremens, tout cela se prête à des combinaisons de voûtes plus hardies, par conséquent à des effets de *légèreté* que ne sauroient donner l'emploi et la coupe des pierres de taille. La *légèreté* dont on parle tient à la qualité même des matériaux que les divers pays et certaines localités fournissent à l'architecture. Il est certain que l'on peut imposer à des supports d'une matière très-dure une charge deux ou trois fois plus forte, et qui demanderoit à une autre matière deux ou trois fois moins compacte une épaisseur produisant une proportion plus lourde. Il y a une *légèreté* de construction qui procède du système même ou de la science de la construction, et de ce qu'on appelle l'art de bâtir. Indépendamment de la méthode des arcs aigus et de la pratique des voûtes en tiers-point, qui exigent des appuis ou des points de résistance beaucoup moins massifs, il faut dire encore que le résultat de certains calculs mathématiques a

porté dans l'architecture des modernes une économie de matériaux au moyen de laquelle on prétend produire à la fois des effets plus *légers* et des résultats moins dispendieux. Cependant on a soutenu d'autre part, et non sans de bonnes raisons, que l'artifice de cette économie ne sauroit jamais remplacer la réalité des masses. On a prétendu que l'admiration du spectateur dans de grandes constructions repose sur l'apparence de la solidité, apparence qui ne sauroit résulter des effets d'une *légèreté* savante; qu'enfin l'architecture ayant besoin, pour plaire à tous, de paroître solide, ne doit pas se contenter des procédés qui sont de nature à ne pouvoir être appréciés que par les savans.

2° Il y a en architecture une *légèreté* de disposition, c'est-à-dire qui procède du parti général de la combinaison établie entre les pleins et les vides. Sans aucun doute un plan qui admet des colonnes pour supports offrira à l'œil et à l'esprit l'effet et le sentiment d'une plus grande *légèreté* que celui qui se composera d'arcades, et par conséquent de piédroits. Des voûtes exhaussées donneront à l'édifice un caractère de *légèreté* que ne sauroient lui communiquer des voûtes basses ou surbaissées. Les édifices gothiques doivent leur *légèreté*, dans les nefs d'église, au système de disposition qui leur permit une procérité d'élévation intérieure due aux arcs-boutans de l'extérieur. La *légèreté* d'une élévation intérieure dépend encore d'une disposition telle, que le vide l'emporte de beaucoup sur le plein. Plus il y a d'aspects variés, plus la simplicité du plan permet à l'œil de saisir l'étendue de ses espaces, et plus le sentiment de la *légèreté* se développe.

3° Nous avons dit qu'il y a dans les édifices une *légèreté* qui est le produit des proportions et de leur système. La *légèreté*, ainsi qu'on l'a avancé, pouvant être une qualité tantôt louable et tantôt blâmable, la seule digne d'être recherchée et admirée, sera celle qui restera dans un certain milieu que le goût est contraint d'avouer, et que la théorie des proportions sait fixer. Nul doute, par exemple, que les torons gothiques, que les fuseaux des colonnes de l'arabesque n'aient plus de *légèreté* que les ordres de l'architecture grecque. Mais qu'est-ce qu'une *légèreté* dont l'effet n'est produit que par un excès bizarre de procérité, que par une absence trop sensible de rapports entre ce qui supporte et ce qui est supporté? Le système de l'architecture grecque, en établissant les proportions applicables à chacun des ordres, admet entre eux une progression de *légèreté*. Mais l'impression qui en résulte n'est pas due à des contrastes qui, en faisant ressortir son effet par l'excès même, le détruisent, au lieu de l'augmenter. Loin que l'ordonnance corinthienne, par exemple, fonde sa *légèreté* sur des oppositions tranchantes, elle ne sera qu'une variété dans les rapports de ses formes et de ses parties avec les autres ordres; et quant à ses détails particuliers, et jusqu'à ses ornemens, ils se trouveront assortis au caractère général de la qualité que l'ordre doit exprimer, et de manière à y conserver l'harmonie du goût, sans que rien y heurte le sentiment et la vue.

Hors des trois points de vue sous lesquels on vient de montrer que la *légèreté*, en tant que qualité louable, peut être considérée en théorie et se manifester en pratique dans l'architecture, il est un autre sens moins matériel, selon lequel cette qualité, pour se manifester, dépend du goût seul et du génie de l'artiste, et tient à de certains rapports qui s'adressent au sentiment, et que l'esprit peut seul apprécier, ou que les seuls exemples peuvent faire comprendre.

Ainsi on reconnoît la *légèreté* dont on parle dans ce qu'on appelle le style de l'architecte, ou la manière dont il sait rendre ses pensées, et faire exprimer aux combinaisons de la matière les idées de grâce, d'élégance, et ce certain charme que les lignes, les contours, les formes, peuvent rendre sensible à celui surtout qui aura l'esprit exercé à l'intelligence de ce langage. Mais cette critique du goût ne se fait bien entendre que par les comparaisons. Il n'y a personne ainsi qui ne puisse reconnoître que le goût de Palladio fut plus léger, en architecture, que celui de Bruneleschi; que l'école vénitienne donna beaucoup plus à la *légèreté* que le goût de l'école florentine.

Ce sera surtout dans la partie de l'ornement que l'esprit ou le goût de la *légèreté*, opposé à l'esprit ou au goût de son contraire, trouvera plus facilement et à produire ses impressions et à rendre leur manifestation plus facile à saisir et à faire comprendre. En général, beaucoup de parties lisses, qui, dans la décoration, détacheront avec plus de vivacité les figures et les détails d'ornement, la finesse dans l'exécution, la précision des contours, un relief modéré, seront des moyens qu'emploiera l'architecte pour exprimer le sentiment de *légèreté* qui constitue le caractère de son style.

LÉGERS, s. m. pl. On appelle ainsi dans la bâtisse les menus ouvrages, comme les plâtres ou cloisons en maçonnerie, les carreaux, etc.; mais on prend ce mot en mauvaise part à l'égard des ouvrages où l'épaisseur n'est pas proportionnée à l'étendue prescrite ou à la charge exigée. Tels sont des murs de façade trop minces, des solives ou des poteaux trop foibles ou trop espacés.

Les lois des bâtimens prescrivent à chaque genre d'ouvrage l'épaisseur que le constructeur doit leur donner, et les rapports dans lesquels beaucoup d'objets de solidité doivent se trouver entre eux. Les ouvrages qu'on appelle *légers*, dans le sens qui vient d'être indiqué, sont des mal-façons.

LESCHÉ. Nom qui signifie en grec *entretien, conversation*, et qui fut donné à une sorte d'édifice

probablement destiné à des réunions publiques où les citoyens conversoient entre eux. Il y en avoit dans le plus grand nombre des villes grecques.

Quelques villes avoient plusieurs *lesché*, et chaque quartier avoit le sien ; il y avoit même des *lesché* particuliers pour les hommes d'un âge mûr, et d'autres pour les jeunes gens.

Selon Proclus, cité par Meursius, il y avoit eu à Athènes trois cent soixante *lesché;* on ignore quelle forme et quelle étendue pouvoient avoir ces sortes de monumens. Quelques-uns croient que c'étoient des salles avec des portiques et des siéges disposés sur les deux côtés d'un parallélogramme, et qu'elles avoient une porte à chaque extrémité.

Il paroît que l'on ornoit ces édifices par des peintures. Le *lesché* de Delphes avoit été décoré de peintures qui étoient du célèbre Polygnote. Ces peintures étoient une offrande des Cnidiens, et elles furent fameuses autant par la grandeur que pour la richesse de leur composition. Pausanias en a donné une description très-détaillée dans les chap. XXV à XXXI du II[e] liv. de sa *Description de la Grèce*. A droite on voyoit la destruction de Troie et le retour de la flotte des Grecs; on y remarquoit Ménélas faisant toutes les dispositions du départ, et les héros grecs, les uns encore occupés à la destruction de la ville, et les autres se rassemblant autour des vaisseaux. La peinture du côté gauche offroit le sujet de la descente d'Ulysse aux enfers. Ces deux peintures contenoient un si grand nombre de personnages, qu'on ne peut s'empêcher de croire qu'elles étoient d'une dimension considérable. On peut donc conclure de là que l'édifice qui les renfermoit étoit lui-même d'une assez grande étendue.

Sparte, d'après les notions des historiens, avoit deux *lesché;* l'un appartenoit aux Grotanes, qui formoient une partie des habitans de la ville de Pitana, située près de Sparte; l'autre *lesché* appartenoit en propre aux Spartiates; il étoit richement décoré de peintures, et par cette raison on l'appeloit *pœcile*, ainsi que plusieurs autres édifices semblables auxquels on donna le même nom en diverses villes de la Grèce. (*Voyez* Poecile.)

On peut conjecturer, d'après ces diverses notions, que les *lesché* furent des édifices très-favorables au développement des arts, et que leur forme ainsi que leur emploi avoient dû contribuer à l'embellissement des villes, et aux encouragemens que les beaux-arts doivent attendre surtout des usages et des pratiques qui se lient aux institutions sociales.

LESCOT (Pierre), né en 1510, mort en 1570. Il étoit de la famille d'Alissy, abbé commandataire de l'abbaye de Clagny, conseiller des rois François I[er], Charles IX et Henri III, sous le règne desquels il a vécu, et chanoine de l'église de Paris; c'est à quoi se réduisent les détails que les biographes ont rassemblés jusqu'ici sur la personne de ce célèbre architecte.

Pierre Lescot passe pour le premier qui ait osé bannir le goût gothique de notre architecture et y substituer les belles proportions de l'antique ; c'est ainsi que s'exprime d'Argenville, et il ajoute que « c'est par lui qu'on a vu renaître le bon goût qui » s'étoit perdu. » Il y a quelque exagération dans cet éloge ; nous avons vu, à l'article de Jean Bullant, que très-probablement avant que la cour du Louvre fût commencée sur les dessins de *Pierre Lescot,* déjà Bullant avoit, au château d'Ecouen, donné les modèles les plus réguliers des ordres grecs. Nous avons montré que le château d'Ecouen doit avoir été bâti avant 1540, et on va voir que les projets de la cour du Louvre ne dûrent pas être donnés par *Pierre Lescot* avant 1541. Ainsi Bullant précéda *Lescot*. On doit avouer cependant que le goût général de l'architecture du château d'Ecouen a, dans beaucoup de parties encore, une teinture du goût gothique. Mais il est peut-être également vrai de dire que dans les détails classiques des ordres Bullant a plus de pureté que Lescot, et est peut-être plus exact observateur des règles de Vitruve.

« Il paroît (dit d'Argenville) que le début de *Pierre Lescot* fut le dessin du Louvre. Plusieurs auteurs ont écrit que François I[er] le fit commencer en 1528. *Lescot* n'avoit encore que dix-huit ans. Est-il probable qu'on eût confié une aussi grande entreprise à un jeune homme de cet âge? Il l'est encore moins qu'il eût été capable de l'imaginer. On voit dans la Vie de Serlio, que François I[er] le fit venir en 1541 pour donner les dessins du Louvre. Le moyen de concilier ces faits est, ce me semble, de dire que le roi commença en 1528 à faire démolir le vieux château de Philippe-Auguste, que Charles V avoit fait réparer, avec la grosse tour ronde placée au milieu de la cour, et que ce ne fut qu'en 1541 que le nouveau Louvre fut commencé. *Lescot* avoit alors trente ans, et cette belle production n'est pas au-dessus d'un homme de cet âge. Une inscription, placée sur la porte de la salle dite (jadis) *des Cent-Suisses,* nous apprend que Henri II fit continuer le Louvre en 1548, un an après la mort de son père. »

C'est au Louvre, et presque uniquement dans cet édifice, qu'il est permis de se former une idée du génie de *Pierre Lescot*. On en feroit sans doute encore mieux ressortir l'éclat si l'on pouvoit opposer à ce qu'il fit dans le monument dont il fut le créateur, le goût encore barbare des constructions qui formoient avant lui cet ensemble irrégulier de palais que déjà depuis plusieurs siècles on appeloit le Louvre.

L'époque de l'origine de ce palais est restée pour toujours enveloppée d'obscurités : selon quelques écrivains, elle remonteroit au septième siècle. Ce qu'on peut dire, c'est qu'elle est fort ancienne, puisque l'étymologie du nom *Louvre* est elle-même pro-

blematique. Les uns veulent que le mot vienne du nom propre d'un seigneur de *Louvres*, sur le terrain duquel le château primitif fut bâti ; les autres prétendent que *Louvre* signifie l'*œuvre*, l'*ouvrage* par excellence. D'autres disent que *Louvre*, en langue saxonne, veut dire *château*. Quelques-uns ont cherché la raison de ce mot dans le mot latin *lupara*, qui, venant de *lupus*, loup, indiqueroit que cette maison royale étoit située originairement dans un lieu propre à la chasse du loup.

Selon Piganiol, la situation originaire du Louvre, dans une grande plaine, et détachée entièrement de Paris, fait connoître que ce château avoit été bâti à deux fins, c'est-à-dire pour servir de maison de plaisance à nos rois, et de forteresse pour défendre la rivière et tenir les Parisiens en respect.

Le plan de l'ancien Louvre, continue Piganiol, étoit un parallélogramme, et s'étendoit en longueur depuis la rivière jusqu'à la rue de Beauvais, et en largeur depuis la rue Fromenteau jusqu'à la rue d'Autriche, nommée aujourd'hui la rue du Coq. Le Louvre alors touchoit aux murs de la ville, et le terrain qu'il occupoit étoit de 60 toises de long sur 58 de large.

Ce bâtiment consistoit en plusieurs corps-de-logis d'un extérieur si simple que les façades ressembloient à quatre pans de murailles, percés au hasard de petites fenêtres croisées, les unes sur les autres, sans aucune symétrie. Il étoit d'ailleurs flanqué, dans toute son étendue, d'un grand nombre de tours, et environné de fossés larges et profonds.

Les tours dont on parle y étoient disposées sans aucune symétrie entre elles, à l'exception de celles des entrées et de celles des angles. Les premières ne montoient que jusqu'au premier étage, et se terminoient en terrasses ou plates-formes; les secondes, plus hautes, avoient leurs sommets couverts en ardoises, et se terminoient par des girouettes peintes, rehaussées des armes de France. Au milieu de la grande cour s'élevoit ce qu'on appeloit la *Tour du Louvre*. Elle étoit ronde, et ressembloit à celle de la Conciergerie du Palais. Son diamètre étoit de 13 pieds, sa hauteur de 16 toises.

Il paroît que toutes ces bâtisses étoient en très-mauvais état dès le commencement du seizième siècle; car on sait que, pour loger au Louvre Charles-Quint, en 1529, François Ier fut obligé d'y faire faire des réparations considérables.

Dès l'an 1528, ce roi voyant l'ancien palais tomber en ruines, avoit résolu de commencer sur les terrains de ce palais un nouvel édifice. Avant de rien entreprendre, François Ier avoit demandé à Serlio, qui étoit alors en France, un projet de palais. On est porté à croire que ce célèbre architecte, qui peut avoir eu part au premier projet, et qui pourtant ne l'exécuta point, auroit contribué à faire approuver les dessins de *Pierre Lescot* plusieurs années après.

Ce fut en effet sur ses projets que fut définitivement élevé le nouveau palais, que depuis on a appelé le *Vieux Louvre* pour le distinguer des constructions qui y furent dans la suite ajoutées.

Cette partie du Louvre, ouvrage de *Pierre Lescot*, dont on suivit depuis les dessins dans le reste de la grande cour, avoit à peine été commencée sous François Ier : elle fut achevée sous Henri II, en l'année 1548, comme le porte l'inscription gravée au-dessus de la salle des Caryatides, sculptées par J. Goujon. Nous allons rapporter cette inscription, document précieux pour l'histoire de la construction du Louvre et pour celle de *Pierre Lescot*.

Henricus II, christianissimus, vetustate collapsum, refici cœptum à patre Francisco I, rege christianissimo, mortui sanctissimi parentis memor pientissimus filius absolvit, anno à salute Christi M. D. XXXXVIII.

On a déjà vu que la partie du Louvre bâtie par *Pierre Lescot* ayant été achevée en 1548, si l'on suppose qu'elle auroit été commencée en 1541, cet architecte avoit alors trente ans.

La partie qu'on éleva alors sur ses dessins est celle qui fait aujourd'hui l'angle de la cour actuelle, à partir de la porte qui donne sur le quai en face du Pont-des-Arts jusqu'au pavillon de Lemercier connu par les caryatides de Sarrazin, autrement la porte qui conduit sur ce qu'on appeloit *la place du Carrousel*. Cette partie est la seule qui ait été complètement achevée. Depuis les changemens qui ont eu lieu par le dernier projet, selon lequel la cour du Louvre a été enfin terminée dans son ensemble, on a supprimé l'attique d'un des côtés de l'angle qui aboutit à la porte qui donne sur le quai. Il ne reste donc plus de partie entièrement conservée de l'architecture de *Pierre Lescot*, que l'autre côté de l'angle dont on a parlé, qui aboutit au pavillon dit de *Lemercier* ou des *caryatides de Sarrazin*. Ce morceau, véritablement original et entier du premier architecte du Louvre, a encore l'avantage que son intérieur, renfermant la salle dite jadis des Cent-Suisses, quoique ayant été affectée depuis à beaucoup de destinations diverses, est resté dans son intégrité.

C'est donc dans cette partie du Louvre qu'on peut juger du génie de *Lescot* et apprécier son goût.

A l'époque où il vécut, on voyoit, en Italie comme en France, régner dans la pratique des arts une plus grande union qu'aujourd'hui. L'art de l'architecture surtout n'étoit point isolé, comme cela est arrivé depuis, dans un enseignement spécial et indépendant. Tout artiste dessinateur, il est vrai, croyoit pouvoir être architecte; mais aussi tout architecte étoit réellement un dessinateur dans la plus noble acception de ce mot. L'architecture se composant effectivement de deux principales parties qui peuvent renfermer les autres, savoir, l'utile, qui est la construction, et l'agréable, qui est la décoration, il est certain que le parfait architecte est celui qui réunira en entier ces deux parties; et l'on accordera aussi que de tout

temps il a été rare que l'un des deux esprits ne l'ait pas emporté sur l'autre.

Ainsi, à l'âge où fleurit *Pierre Lescot*, l'architecture étoit ordinairement professée par des hommes qui étoient à la fois peintres et sculpteurs. Dès-lors le goût de l'ornement et de la décoration dominoit dans les dessins des architectes. Cela résulte évidemment des compositions de *Pierre Lescot*. Il est certain que la sculpture est prodiguée, quant à la quantité des objets, dans l'attique surtout de la façade que nous examinons. Il y a sans doute surabondance de richesses et surcharge d'ornemens, en considérant particulièrement la nature de l'étage et ce qu'il devoit comporter de décoration, par proportion avec les étages inférieurs.

On entend à la vérité comment, selon un certain point de vue, *Pierre Lescot* fut conduit à ce défaut. Considérant que les étages inférieurs demandent plus de solidité apparente, et dès-lors plus de simplicité; étant parti dans le rez-de-chaussée du corinthien, il crut devoir augmenter de richesse dans le premier étage par l'emploi du composite, et en suivant cette prétendue échelle de proportion il ne trouva rien de trop riche pour l'attique placé au-dessus. Cependant un autre genre de convenance devoit donner à penser que la richesse que l'on porte à la décoration des étages, doit être aussi proportionnée à l'importance de ces étages, et qu'un attique n'étant qu'un étage parasite ou de nécessité, il ne convenoit pas de lui prodiguer, d'après ce caractère, tous les priviléges de la magnificence.

Quoi qu'il en soit de ces observations, on ne sauroit refuser beaucoup d'estime à cette architecture, soit qu'on examine les détails de la façade qu'on voit encore aujourd'hui dans son entier, soit qu'on la considère dans son ensemble. On admirera toujours la pureté, la correction et la belle exécution des ordonnances, des fenêtres, des frises, des chambranles de portes ou de fenêtres. Sans doute aussi la perfection de la sculpture n'a pas peu contribué au mérite et au bel effet de cette façade. Ce fut un bonheur pour *Pierre Lescot* d'avoir travaillé de concert avec Jean Goujon; et lorsqu'il règne entre l'architecte et le sculpteur un tel accord de style et de goût, chacun des deux arts reçoit de l'autre ce charme et ce mérite qu'on ne sauroit définir mieux qu'en disant que les deux parties semblent être l'ouvrage d'un seul.

Il peut y avoir et il y a effectivement sur le mérite d'ensemble de la façade de *Lescot*, diversité d'opinion. Rien ne la constate mieux que les changemens survenus dans l'élévation de la cour du Louvre, lorsque de nouveaux projets tendirent successivement à l'agrandissement de cette cour. Ce fut, à ce qu'il paroit, sous Louis XIII que prit naissance l'idée de quadrupler l'enceinte projetée par *Lescot*. Elle ne devoit avoir en effet que le quart de la dimension actuelle dans son intérieur. Lemercier fut chargé de l'érection du grand pavillon des caryatides de Sarrazin, qui subsiste encore aujourd'hui, surmonté d'un dôme; et ce fut lui qui, en continuant dans les parties inférieures de ce pavillon les ordonnances de *Lescot*, éleva en pendant, et toujours sur les mêmes dessins, l'autre aile qui s'appuie au pavillon.

Lorsque, de règne en règne et de projets en projets, l'enceinte de la cour du Louvre eut été quadruplée, ce bâtiment, tant de fois repris et abandonné, offroit des parties élevées sur les dessins de *Lescot*, et d'autres où l'on avoit substitué un troisième étage ou ordre de colonnes à l'étage en attique du premier architecte. Ce fut alors que l'on fut à même de décider lequel des deux ensemble avoit l'avantage sur l'autre; toutefois la question resta indécise. Il fallut enfin la résoudre dans les derniers projets qui ont été adoptés et exécutés au commencement de ce siècle pour l'achèvement du Louvre. C'étoit le moment d'opter; cependant le respect qu'on eut pour l'architecture de *Pierre Lescot*, quoiqu'on préférât dans le reste le système du troisième ordre à celui de l'attique, fut cause qu'on a laissé intacte la façade terminée en attique; et cette façade, monument du génie de *Lescot*, contribuera probablement encore à perpétuer l'indécision sur le meilleur ensemble des deux projets. Il y a en effet des raisons de convenance pour et contre, et le bon goût en architecture ne sauroit être appelé tout seul à prononcer dans de tels débats.

En parlant des travaux exécutés dans le Louvre actuel par *Pierre Lescot*, et conservés jusqu'à nos jours, on ne sauroit omettre la grande et belle salle qui occupe le rez-de-chaussée du corps de bâtiment dont on vient de parler. Cette salle, devenue aujourd'hui une des plus belles du musée royal des antiques, est remarquable par ses dimensions, et par sa décoration surtout.

LEVAGE, s. m. (*Terme de charpenterie.*) On appelle ainsi l'élévation ou le transport du bois de l'atelier sur le tas.

LEVÉE. (*Architecture hydraulique.*) Elévation de maçonnerie ou de terre, avec des pieux, construite en forme de quai ou de digue, pour soutenir les berges d'une rivière, et empêcher qu'elle ne déborde. (*Voyez* CHAUSSÉE, DIGUE.)

LEVÉES (PIERRES.) On appelle *pierres levées* et *pierres debout*, des pierres brutes de diverses grandeurs qu'on trouve érigées d'une manière symétrique dans différentes contrées de la France, entre autres dans le Poitou et la Bretagne. On en voit aussi de pareilles dans quelques contrées de l'Angleterre; quelquefois sur la sommité de deux de ces pierres qu'on appelle *debout*, on en voit qui sont placées parallèlement, et qu'on appelle *levées*. Les premières sont plus ou moins enfoncées en terre; elles en sortent quelquefois jusqu'à la hauteur de 6 pieds. Ces sortes de monumens sont portés sur des

tertres artificiels de différentes hauteurs, formés de caillous réunis et entremêlés de terre. Caylus, dans le quatrième et le sixième volume de son *Recueil d'antiquités*, a publié plusieurs pierres *debout* et plusieurs *pierres levées*.

La *pierre levée* de la Trébauchère, commune de Bernard, dans la Vendée, est une des grandes que l'on connoisse. M. Mazet, bibliothécaire de Poitiers, la mesura en 1785; elle a 25 pieds de long sur 17 de large, et plus de 2 pieds d'épaisseur. Elle est portée sur neuf pierres de bout, de 6 pieds d'élévation, et forme une grotte de 24 pieds de long sur 16 de large. Différentes fouilles faites par le savant bénédictin dom Fronteneau, et par M. Mazet, sous plusieurs de ces pierres, ont fait croire que c'étoient des monumens de sépulture.

Sous la couche souvent épaisse de pierres et de caillous qui couvre la terre, on en trouve une seconde de terres rapportées, entremêlées d'ossemens et de pierres : ensuite vient une terre qui commence à devenir noirâtre ; un peu plus bas elle est évidemment cendrée, mêlée de charbons et d'ossemens humains qui ont éprouvé l'action du feu ; quelquefois ils sont calcinés; la plupart sont rompus par morceaux. D'autres fois, comme dans les fouilles faites par M. Mazet au vieux Poitiers, on trouve sous ces pierres une fosse taillée dans le tuf, renfermant des ossemens en partie brûlés, mêlés d'une terre cendrée. A l'un des bouts de la fosse trouvée au vieux Poitiers, il y avoit une assiette de terre grossière et pesante qui contenoit de petits os.

Dans le Poitou il y a des pierres debout qui s'élèvent perpendiculairement de 9 à 26 et 27 pieds.

Si l'on a des conjectures fondées sur l'objet et l'emploi de ces sortes de monumens, rien n'a pu faire encore découvrir à quel siècle ils appartiennent, parce que jamais on n'y a trouvé ni inscriptions ni objets qui puissent en indiquer l'époque.

LEVIER, s. m. On donne ce nom le plus souvent à une pièce de bois (de brin), plus ou moins longue, dont on se sert dans une multitude de travaux pour soulever de gros fardeaux, en introduisant une de ses extrémités sous le fardeau, et mettant un coin ou point d'appui près de cette extrémité : on fait ensuite une pesée à l'autre extrémité, et ce qu'on appelle un *abattage*. L'action du *levier* est en proportion de sa longueur, mais cette longueur a des termes que l'usage ou le calcul sait fixer.

Lorsque le *levier* est de fer, on l'appelle une *pince*. On s'en sert pour faire agir le treuil d'une chèvre, d'une grue, l'arbre d'un cabestan, etc.; dans l'artillerie, pour mouvoir les pièces de canon, les mettre en batterie, etc.

LEVIS. (*Voyez* Pont-levis.)

LÈVRE. (*Voyez* Campane.)

LÉZARDE, s. f. Désunion continue qui a lieu dans un ouvrage de construction, mais surtout de maçonnerie. Il se fait de fréquentes *lézardes* dans les murs construits en moellons ou en petites pierres mêlées de ciment, soit lorsque les fondations cèdent d'un côté, soit lorsque l'ouvrage a été mal lié, soit lorsque le ciment est de mauvaise qualité. On appelle aussi ces désunions des crevasses.

LIAIS. C'est le nom d'une pierre fort dure, qu'on tire des carrières d'Arcueil près Paris.

La pierre de *liais* est compacte, d'un grain très-fin, et elle comporte dans l'exécution le plus beau fini. La chapelle de Versailles est bâtie en pierre de *liais*. Cette pierre s'emploie très-favorablement par la sculpture. Les beaux bas-reliefs de Jean Goujon, à la fontaine des Innocens, sont de pierre de *liais*. On en fait des chambranles de cheminée, auxquels la peinture donne les couleurs du marbre.

LIAISON, s. f. Ce mot exprime l'union qui existe entre les objets, et il peut se prendre au figuré comme au simple. Cependant, en architecture, l'idée morale exprimée par ce mot se rend plus volontiers par les mots *union*, *accord*, *harmonie*. (*Voyez* ces mots.) *Liaison* est plus volontiers un mot de construction. On s'en sert pour exprimer la manière d'arranger et de lier les pierres, les moellons, les briques, en sorte que ces différens matériaux s'enchaînent entre eux et les uns sur les autres; ce qui a lieu lorsque les joints de l'assise supérieure répondent aux lits des pierres inférieures. On dit *liaison à sec*, lorsque les pierres sont posées selon ce même système, mais sans aucun mortier dans les joints. Ainsi le sont, dans les ouvrages d'antiquité, les marbres et les pierres dures.

LIAISONNER, v. a. C'est arranger les pierres d'un édifice de manière que les joints des unes posent sur le milieu des autres. C'est aussi remplir de mortier les joints des pierres.

LIBAGE, s. m. Quartier de pierre ou gros moellon dur, rustique et d'un emploi difficile dans les paremens. On les équarrit ordinairement d'une façon grossière, et on s'en sert dans les fondations ou dans les garnis.

Les *libages* se tirent du ciel des carrières ; une pierre de taille, lorsqu'on n'en peut rien faire, devient *libage*.

LIBON, architecte, né en Elide, et qui construisit à Olympie le célèbre temple de Jupiter Olympien, monument dont il n'existe, à ce qu'il paroît, aucun vestige, mais dont il est facile de retrouver l'ensemble, la composition et la dimension, au moyen de la description exacte et fort étendue que Pausanias en a faite, et des analogies frappantes que cette description nous prouve avoir existé entre ce temple et celui du Parthenon à Athènes, dont nous connoissons avec une certitude complète tous les détails.

« L'ordonnance du temple (dit Pausanias, liv. v, ch. x), est dorique; son extérieur est environné de colonnes; il est construit en pierres du pays; sa hauteur jusqu'au sommet du fronton est de 68 pieds; sa largeur est de 95 pieds, sa longueur est de 230 pieds. L'édifice est couvert non de tuiles en terre cuite, mais de dalles de marbre pentélique, taillées en manière de tuiles. On dit que l'invention de cette sorte de couverture est due à un certain Bizès, de l'île de Naxos..... A chaque extrémité du comble (ou du fronton) est placé un grand vase de bronze doré fait en forme de chaudière, et sur le point milieu du fronton s'élève une Victoire également dorée. Au-dessous de cette statue est un bouclier d'or sur lequel est sculptée une tête de Méduse. Le bouclier a une inscription qui apprend et le nom de ceux qui l'ont consacré et le motif de sa consécration..... En dehors, sur la bande qui règne au-dessus des colonnes, il y a des boucliers dorés, au nombre de vingt-un, consacrés là par le général romain Mummius après qu'il eut terminé glorieusement la guerre d'Achaïe, pris Corinthe et chassé les Corinthiens d'origine dorique. Dans le fronton antérieur du temple sont représentés les préparatifs du combat à la course du char entre Pélops et Ænomaüs. La figure de Jupiter occupe le milieu du tympan du fronton. A la droite du dieu est Ænomaüs, le casque en tête. Près de lui est Stérope son épouse, une des filles d'Atlas. En avant du char et des chevaux, qui sont au nombre de quatre, est assis Martyle, écuyer d'Ænomaüs; il est accompagné de deux hommes dont on ne dit pas les noms; mais on voit qu'ils sont là commis par Ænomaüs à la garde et au soin des chevaux. L'extrémité du fronton est occupé par le fleuve Cladée, qui, après l'Alphée, reçoit des Eléens le plus d'offrandes. Les figures que l'on voit à la gauche de Jupiter sont d'abord Pélops et Hippodamie, le cocher de Pélops, ensuite les chevaux et deux écuyers. Ici le fronton se rétrécit, et cet espace est occupé par le fleuve Alphée.... Le fronton antérieur qu'on vient de décrire est l'ouvrage de Pœonius, natif de Mendès en Thrace. Celui de la façade postérieure du temple est d'Alcamènes, contemporain de Phidias, et après lui le premier dans l'art de faire des statues. Il a représenté dans ce fronton le combat des Centaures et des Lapithes aux noces de Pirithoüs : celui-ci occupe la place du milieu. Près de lui sont, d'un côté, Eurytion, qui lui enlève son épouse, et Cénée, qui combat contre le ravisseur; de l'autre, Thésée frappant de sa hache les Centaures. On y voit un Centaure enlevant une jeune fille, et un autre qui se saisit d'un beau jeune homme. Alcamènes, je le pense, a traité ce sujet parce qu'il avoit appris dans les poésies d'Homère que Pirithoüs étoit fils de Jupiter, et que Thésée descendoit de Pélops à la quatrième génération. Il y a aussi, au temple d'Olympie, plusieurs sujets relatifs aux travaux d'Hercule. Le bas-relief qui règne au-dessus d'une des portes du temple contient la chasse du sanglier d'Arcadie, les combats d'Hercule contre Diomède, roi de Thrace, et contre Geryon dans l'île d'Erithrée. On l'y voit soutenant le ciel à la place d'Atlas, et purgeant de son limon le territoire des Eléens. Dans le bas-relief, au-dessus de la porte de l'opisthodome, Hercule est figuré enlevant le baudrier d'une Amazone, dérobant la biche de Diane, terrassant le taureau de Gnosse, tuant à coups de flèches les oiseaux stymphalides, étouffant l'hydre et le lion de Némée. En entrant par la porte de bronze dans ce temple, on voit à droite, en avant d'une colonne, Iphitus couronné par son épouse Enchiria, ainsi que le portent les vers élégiaques qu'on lit sur ce monument. L'intérieur du naos est orné de colonnes et de portiques qui s'élèvent jusqu'en haut; on passe dessous pour aller à la statue de Jupiter. Un escalier tournant a été pratiqué pour monter jusqu'au comble. »

Il est facile, comme on voit, en remettant ensemble dans leur ordre tous les détails de cette description, de recomposer le plan et l'élévation du monument. D'abord on voit que le plan général du temple, à quelques variétés près que je ferai remarquer, est le même que celui du Parthenon à Athènes. (*Stuart, Antiq. of Athens*, tom. II, pl. II, ch. I.) Les dimensions en sont aussi presque semblables. Le Parthenon, selon le dessin de Stuart, a 95 pieds français de large; le temple d'Olympie, selon Pausanias, avoit 95 pieds grecs, qui, convertis en pieds français (le pied grec fait 11 pouces 4 lignes), font 91 pieds. Le Parthenon, selon le plan de Stuart, a 219 pieds de long; le temple d'Olympie avoit, d'après Pausanias, 230 pieds grecs qui se réduisent à 218 pieds français. Il étoit donc à peu près égal en longueur au Parthenon, et de 3 à 4 pieds moins large.

D'après le texte de la description, il étoit extérieurement environné de colonnes; ainsi il formoit un périptère amphiprostyle. Il avoit une porte à chacune de ses extrémités. Chaque façade du temple (comme on le verra plus bas) fut formée de six colonnes, dont le diamètre inférieur dut être de 5 pieds et demi à 6 pieds.

La conformité jusqu'ici est frappante entre les deux édifices. Du reste, le texte de Pausanias, ainsi qu'on a pu le voir, fait mention de tout ce qui constitue le plan et l'ensemble du Parthenon. Il est question des portes de l'opisthodome, ce qui autorise à placer cette partie du temple dans le même lieu et dans la même disposition qu'au temple d'Athènes.

Les colonnes et les portiques intérieurs dont le temple d'Olympie étoit orné, sont si conformes à ce qui étoit pratiqué dans l'intérieur du Parthenon, où Spon et Wheler virent encore ces galeries, et où Stuart a retrouvé sur le pavé l'indication des colonnes, qu'on pourroit avec toute certitude rétablir le plan intérieur du temple que nous décrivons sur celui que nous lui comparons. D'après cette disposition indu-

bitable, l'intérieur du temple d'Olympie se composa de deux parties, de l'opisthodome, qui dut avoir 6 pieds sur 40, et du naos, formé de deux files de colonnes à double rang en hauteur, retournant probablement d'un côté et de l'autre dans la largeur du temple. Le naos intérieur aura eu à peu près 95 pieds de long. La largeur d'un mur à l'autre aura été de 60 pieds, et entre les colonnes l'espace aura été de 30 à 34 pieds. C'est dans cet espace en largeur qu'il faut chercher à placer le trône de Jupiter avec ses dépendances.

LICE, s. f. Ce mot, dans le langage moderne, correspond à ce que l'on appelle, soit *carrière* dans les stades et cirques des anciens, soit *arène* dans leurs amphithéâtres. La *lice* dans les tournois étoit un lieu préparé pour les courses de tête, de bague et autres exercices. La *lice* étoit fermée d'un côté par un rang de palissades, de l'autre par des toiles. Le mot *lices*, au pluriel, se dit lorsque des deux côtés de la palissade il y avoit deux barrières fermées de côté et d'autre par des toiles. On appeloit *lices closes* celles qui étoient de toute part entourées de barrières pour empêcher que personne y entrât, hormis ceux qui devoient courir.

LICÉE. (*Voyez* Lycée.)

LICENCE, s. f. On a dit ailleurs (*v.* Convention, Art, etc.) que chaque art d'imitation est borné par sa nature particulière à ne pouvoir représenter qu'un seul aspect ou côté, si l'on peut dire, du modèle universel ou de la nature; que dès-lors il est resserré dans une enceinte souvent fort étroite, pour produire le genre d'illusion qui lui est propre; qu'il s'est en conséquence établi entre l'art et la nature, ou plutôt entre l'artiste et ceux auxquels son ouvrage s'adresse, certaines concessions réciproques; que leurs conditions sont, d'une part, que l'on n'exigera point de chaque art au-delà de ce que la nature de ses moyens comporte, et, de l'autre, que chaque art obtiendra certaines facilités, certaines extensions propres à élargir en quelque sorte le cercle imitatif dans lequel son action doit s'exercer.

Les conventions sont donc des espèces de pactes ou d'accords, en vertu desquels nous nous prêtons à tout ce qui peut, sans trop d'invraisemblance, faciliter l'effet des combinaisons que l'artiste emploie pour nous plaire en captivant nos sens et notre esprit. Il y a de ces conventions qu'on peut appeler nécessaires qui tiennent à l'essence de l'art, et sont les conditions indispensables de son action. Il en est d'autres qui tiennent plus spécialement à l'exécution des détails qu'au système de l'ensemble, et qui ne sont que des conséquences du besoin qui a fait admettre les premières, et ce sont là celles qu'on appelle *les licences*. Les premières entrent moins dans le cercle des règles que dans celui des principes; les secondes, c'est-à-dire *les licences*, sont au contraire *les exceptions aux règles*.

L'architecture, sans être un art d'imitation directe, participe, comme on l'a vu ailleurs, aux propriétés des autres arts imitatifs, d'abord en ce qu'elle imite dans ses ouvrages les lois que suit la nature dans l'ordre et l'harmonie de ses œuvres. Mais elle s'est donné un modèle plus sensible et plus positif en assimilant ses combinaisons imitatives au type des constructions primitives, qu'une longue habitude avoit naturalisées en Grèce. C'est sur ce modèle que reposent le système pratique de son imitation et les règles qui en dérivent.

Mais il est sensible qu'elle n'auroit pu se conformer rigoureusement aux conditions d'une imitation purement mécanique en ce genre. Lorsqu'il fallut satisfaire à toutes sortes d'exigences sociales, le type primitif fut contraint de se ployer à plus d'une concession; de là naquirent les exceptions qui en autorisèrent de nouvelles, et auxquelles on donne les noms tantôt de *convention*, tantôt de *licence*. Par exemple, si l'on argumente à toute rigueur, il ne devroit point y avoir d'entablement dans l'intérieur d'un temple dorique, puisque les parties de l'entablement extérieur représentent les extrémités des solives, lesquelles, ramenées à la réalité positive, ne peuvent exister, ni par conséquent se faire voir tout à la fois au dehors et au dedans. On peut en dire autant de la méthode de placer sous la base du fronton des mutules qui étant, comme l'on sait, des parties indicatives ou représentatives des chevrons de la toiture, n'ont, ou ne peuvent être censés avoir une place vraisemblable que sur les côtés longitudinaux de l'édifice. Mais la convenance de symétrie a fait de la méthode dont il s'agit une de ces conventions que personne ne songe à contester.

On a cité ces exemples pour faire comprendre quelle est la ligne qui sépare les *conventions* des *licences*. Elle ne sera pas difficile à tracer, si l'on veut réfléchir que les premières se rapportent au système de l'architecture qu'elles ont établi d'abord, qu'elles ont ensuite complété en lui donnant des règles, lorsque les secondes (c'est-à-dire les *licences*), au lieu d'être des déviations du système, ne sont autre chose que des infractions autorisées des règles subordonnées à ce système.

Licence, ainsi que la signification du mot l'indique, veut dire *permission*. Toute permission donnée fait supposer qu'il y a quelque chose de prohibé; effectivement dans tout art les règles prescrivent, défendent ou permettent. La *licence* est donc la permission de faire dans certains cas ce qui est généralement défendu; la *licence* ne viole donc pas la règle, puisqu'elle en est une exception, et que toute exception est par le fait une reconnoissance de la règle.

Les besoins auxquels l'architecture est soumise sont si nombreux et si variés, qu'il y a pour l'artiste

une multitude de cas où il est forcé de sacrifier l'observation rigoureuse de la règle à d'impérieuses convenances sociales.

Par exemple, nous voyons que la règle de l'égalité qui doit présider aux distances des entrecolonnemens, règle si généralement observée par les anciens, souffrit aussi chez eux plus d'une exception. Ce fut une *licence*, mais autorisée, que cette inégalité de l'entrecolonnement du milieu dans le péristyle antérieur des temples romains, et que Vitruve justifie par le besoin du culte dans quelques cérémonies religieuses. Rien ne porte mieux le caractère d'une *licence*, c'est-à-dire d'une exception nécessaire, et rien n'explique mieux en même temps sa différence d'avec *l'abus*, c'est-à-dire la dérogation à la règle, et sans nécessité, que l'emploi de cette exception pratiqué par les modernes dans plus d'un monument où rien ne commandoit l'irrégularité dont on vient de parler.

Il n'y a rien encore qui repose sur des règles plus fixes que la division et l'emploi en trois parties de l'entablement; cependant il y a dans l'antique des exemples de la suppression d'une de ces parties. Et on en voit la raison motivée à l'ordre intérieur du grand temple de Pœstum, qui en supportoit un second; car il est évident qu'en cet endroit l'entablement complet eût beaucoup trop rapetissé l'ordre supérieur. De pareilles *licences* veulent donc être autorisées par une raison ou une nécessité évidente; ce seroit une grave erreur dans ce cas, comme en bien d'autres, que de convertir en règle ce qui est l'exception à la règle.

Comme il y a des *licences* ou des exceptions aux règles que le besoin autorise, il en est encore de moins importantes dont le goût seul est juge, et dont le but est de faire produire un meilleur effet soit à l'ensemble, soit à quelque partie d'un monument. Ainsi, dans tous les détails qui constituent le caractère propre de chaque ordre, de chaque membre, de chaque profil, beaucoup de modifications seront permises à l'artiste. Les règles sur beaucoup de détails de proportion n'ont fixé qu'un certain *medium* que le goût a la liberté de resserrer ou d'étendre dans une certaine mesure, selon ce qu'exigent la position de l'édifice, la distance du point de vue, et beaucoup d'autres considérations prises de la nature même du caractère que réclame le monument.

On a prétendu donner dans cet article, non l'énumération des *licences* que le besoin et le goût autorisent en architecture (le détail en seroit trop long), mais seulement une idée générale, et toutefois précise, de ce qu'il faut entendre par *licence*, mot dont on a trop souvent confondu la signification avec celle que comportent les mots *convention* et *abus*. (*Voyez* ces mots.)

Nous avons établi la différence essentielle qui existe entre la convention et la *licence*. Quant à celle qui sépare la *licence* de l'abus, elle résulte clairement de la signification du premier de ces mots; car, puisque la *licence* est *chose permise*, elle ne sauroit être un abus. La permission ne se fonde que sur des motifs plausibles, qui sont la nécessité de tolérer un petit inconvénient pour en éviter un plus grand. Mais toute infraction à la règle qui n'a point un pareil motif est un abus.

Il est arrivé dans les temps modernes que certains esprits faux ont conclu de ce qu'il étoit quelquefois permis de déroger à la règle pour des raisons plausibles, qu'on pouvoit y déroger sans raison. Au lieu de regarder l'exception comme preuve de l'existence de la règle, ils ont regardé l'exception elle-même comme une règle. Dès-lors il n'y eut plus de règle pour eux, et l'on a vu ce qu'est devenue l'architecture sous l'empire de cette anarchie.

L'usage est souvent inconséquent dans les acceptions qu'il donne aux mots. Celui de *licence*, qui en morale a une signification différente, et qui a produit le mot *licencieux*, a fait prendre le change à la critique du goût, comme le montre l'article suivant.

LICENCIEUX, adj. En architecture, cet adjectif exprime une idée différente de celle qui s'attache à son substantif.

On a vu dans l'article précédent que *licence* signifie chose permise. Au contraire, en architecture, *licencieux* exprime l'idée de tout ce qui est et doit être défendu.

Sans doute le goût qui a fait transporter ce mot dans l'architecture est par-dessus tout autre celui de Borromini et de son école.

LIEN, s. m. Pièce de bois dans l'assemblage d'un comble, pour lier les poinçons avec les faîtes et les sous-faîtes. Il y a aussi des *liens* ceintrés qui servent de courbes dans les enfoncemens des combles et dans l'assemblage des fermes rondes des vieux pignons.

Lien de fer. Morceau de fer plat, coudé et ceintré, pour retenir quelques pièces de bois dans un assemblage de charpente ou de menuiserie.

Lien. (*Architecture hydraulique.*) Nom qu'on donne généralement à toute pièce de charpente de pont qui porte en décharge contre deux autres, et qui les lie. Telle est la pièce qui assure le poteau d'appui d'une lice avec la pièce de pont en saillie.

LIERNE, s. f. Pièce de bois qui sert à entretenir deux poinçons sous le faîte d'un comble, et porter le faux plancher d'un grenier.

Lierne ronde. Pièce de bois courbée selon le pourtour d'une coupole. Plusieurs de ces *liernes* étant assemblées de niveau forment les cours de *liernes* par étages, et reçoivent à tenons et mortaises les chevrons qui forment la courbure d'un dôme.

Lierne de palée. (*Architecture hydraulique.*)

Pièce de bois qui sert à entretenir les files de pieux d'une palée avec boulons; elle sert pour le même usage à la construction des batardeaux. Lorsque la *lierne* est employée à pousser des files de *pals-à-planches*, on l'appelle *longueraine* : elle est différente de la moise, en ce qu'elle n'a point d'entaille pour accoler les pieux.

LIERNER, v. a. C'est attacher des liernes.

LIERNES, s. f. pl. On se sert de ce nom ordinairement au pluriel pour désigner, dans les voûtes gothiques, ces nervures qui forment une croix, et qui par un bout se joignent aux tiercerons, et par l'autre à la clef.

LIERRE, s. m. La feuille de ce végétal entre si fréquemment comme élément de décoration ou de l'art d'orner l'architecture et les ouvrages qui en dépendent, qu'il est difficile de ne pas en faire mention.

Les feuilles de *lierre* se voient sur les vases, sur les frises des édifices, sur les colonnes autour desquelles elles sont censées grimper, selon la propriété que la nature leur a donnée. Ces feuilles, dont la forme a quelque ressemblance avec celles de la vigne, est comme celle-ci, par ses découpures et par sa forme, très-favorable à la sculpture.

LIGNE, s. f. Ce mot, dans son acception élémentaire, n'appartient à l'art qu'autant que celui-ci emprunte le secours de la géométrie, et sous ce rapport on sait que la *ligne* est une étendue qui n'a qu'une seule dimension, la longueur et la distance d'un point à un autre.

En architecture on emploie les *lignes* à tracer les plans et les projets des édifices, à faire des démonstrations de perspective; mais, dans ces cas, la *ligne* n'y est pas considérée géométriquement; on se sert des mots *traits* et *contours*, qui sont plus d'usage dans les arts du dessin.

On use aussi du mot *ligne* en architecture comme en peinture et en sculpture, mais d'une manière encore plus vague, pour exprimer l'effet général d'une composition, sous le rapport de la combinaison plus ou moins simple, plus ou moins heureuse des formes qui en constituent l'ensemble. Comme on dit qu'une figure, un groupe, un tableau, un fond de paysage ou de décoration, offrent des *lignes* simples ou compliquées, claires ou confuses, grandes ou minutieuses, on dit de même en architecture qu'un plan et une élévation ont de belles *lignes* ou non. Cela signifie que le parti pris par l'architecte a été ou non conçu et rendu de manière à se développer facilement et agréablement, à offrir un ensemble clair et d'un effet simple.

Ainsi *ligne* se prend quelquefois dans le sens de forme, de trait, de contour, et de la même manière que le latin employa le mot *linea*, qui a été souvent mal interprété.

Pour achever ce qui regarde les acceptions du mot *ligne*, en architecture ou dans la construction, nous dirons qu'on appelle :

Ligne de pente celle qui, dans l'appareil des pierres, est inclinée suivant une pente donnée, comme l'arasement (*voyez* ce mot), pour recevoir le coussinet d'une descente droite ou biaise, la *ligne* de la montée d'un pont, la *ligne* rampante d'un fer à cheval, par rapport à la *ligne* de niveau tirée sur le même plan.

Ligne de niveau, celle qui se trouve parallèle à l'horizon.

Ligne en talus, celle qui est aussi une *ligne* de pente, mais suivant la largeur.

Ligne d'aplomb, celle qui est verticale et perpendiculaire à une de niveau.

Ligne ponctuée, celle qui sert à marquer sur le dessin un objet qu'on veut indiquer comme étant derrière un autre, tel que le profil d'une église derrière son portail. On en use aussi sur le plan, pour marquer les aplombs de ce qui est en l'air, comme les rampes d'escalier, les poutres, les corniches, les arêtes de voûtes, etc.; enfin pour faire connoître les diamètres, les largeurs et les hauteurs des voûtes.

Ligne alongée, celle qui, dans la coupe des pierres, est tirée à côté d'une autre et d'un même centre, comme l'inclinaison des voussoirs d'une plate-bande à mesure qu'ils s'éloignent de la clef. La *ligne ralongée* est aussi une *ligne* hélice ou qui tourne en vis ralongée, selon le rampant plus ou moins roide d'un sentier à vis. Dans la charpenterie la *ligne ralongée* a une autre signification; c'est l'excès de la longueur d'un arestier sur celle des chevrons : on la nomme aussi *reculement* ou *ralongement d'arestier*.

On appelle *ligne* une cordelette dont se servent les maçons ou les charpentiers pour aligner les façades des édifices, les murs, les pans de bois, pour fixer l'épaisseur de la construction.

La *ligne* est la douzième partie du pouce. On nomme *ligne d'eau* dans l'hydraulique la 144e partie d'un pouce d'eau, laquelle fournit 133 pintes d'eau en vingt-quatre heures, c'est-à-dire près d'un demi-muids de Paris.

LIGORIO (Pirro), mort en 1580. On ignore la date de sa naissance.

Cet architecte napolitain a plus de réputation parmi les artistes que dans le monde. On cite en effet, avec quelque certitude, peu de monumens importans de lui; mais les études qu'il fit d'après les ouvrages de l'antiquité, les souvenirs qu'il en a laissés dans les recueils de dessins qu'on a de lui, et encore son goût et son style formés sur les grands modèles de l'art; tout cela a mis son nom en recommandation auprès de ceux qui exercent ou professent l'architecture.

Pirro Ligorio avoit été nommé architecte de Saint-Pierre, sous le pontificat de Paul IV; mais les diffi-

cultés qu'il paroît avoir eues avec Michel-Ange, engagèrent le pape à le priver de son emploi, bien que comme compatriote il fût porté à lui être favorable. Ainsi *Pirro Ligorio* ne laissa aucun monument de son talent dans la construction de la grande basilique. On dit toutefois que, s'il s'y trouve quelque chose de lui, c'est le dessin du mausolée du pape Paul IV, qui lui fut demandé par Pie IV.

On donne à Rome pour avoir été construit sur les dessins de *Pirro Ligorio* le palais Lancellotti, sur la place Navone. Sa façade, toute en bossage et en refends, est d'un bon caractère : la masse en est d'une belle proportion, sans offrir de parties ni de détails fort remarquables.

Mais on s'accorde généralement à regarder comme un ouvrage de *Pirro Ligorio* un des monumens de Rome qui rappellent le plus le goût et l'idée qu'on peut se former d'une petite habitation antique ; c'est la *villa Pia*, autrement dite *Casino del Papa*, qui fait le principal ornement des jardins du Vatican.

On peut voir la description que donnent de ce charmant et pittoresque ensemble, MM. Percier et Fontaine, dans leur ouvrage des *Plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs*.

Pirro Ligorio étoit à la fois peintre et architecte. Il y a de lui, en divers endroits, des ornemens peints en manière d'or.

Il fit beaucoup de dessins d'après les restes des monumens antiques, et ces dessins forment un grand recueil qui a passé dans la bibliothèque du roi de Sardaigne à Turin. Ils sont au reste plus curieux à consulter comme témoins constatant l'état dans lequel étoient alors les monumens, qu'utiles à étudier comme portraits fidèles de leurs détails, et autorités exactes sur leurs proportions. On a depuis porté plus de scrupule dans ce genre de travail. Un ouvrage qui dépose et des connoissances locales et du goût de *Pirro Ligorio*, en fait d'antiquités romaines, est sa restitution du plan et de l'élévation de Rome antique, où l'on trouve des vérités puisées aux sources, mais surtout des vraisemblances fort heureuses, et capables d'inspirer les architectes qui, à défaut de la réalité qui s'est perdue, aiment encore à se nourrir de reminiscences.

Pirro Ligorio fut ingenieur d'Alphonse II, dernier duc de Ferrare, et répara par ses ordres tous les dommages que les inondations du Pô avoient causés dans cette ville. Il y finit ses jours.

LIMAÇON. (*Voyez* Voute en limaçon.)

LIMANDE, s. f. Pièce de bois plate et étroite comme une membrure, qui, dans la charpenterie, sert à différens usages.

LIMANDES, s. f. pl. (*Archit. hydraul.*) Pièces de bois qui servent à tenir les pales de la chaussée d'un étang ou d'un moulin. (*Voyez* Pale.)

LIMON, s. m. Terme dérivé du latin *limus*, qui signifie de biais ou de travers.

C'est une pièce de bois de 4 à 6 pouces d'épaisseur sur 9 à 10 de largeur, dans les maisons ordinaires, qui sert à porter les marches d'un escalier et les bascules.

LIMOSINAGE, s. m. Nom général qu'on donne à toute maçonnerie faite de moellon à bain de mortier et dressée au cordeau, avec paremens bruts. On l'appelle ainsi parce que cette sorte de maçonnerie se fait par des ouvriers qui jadis étoient exclusivement *Limousins*. On dit aussi *limosinerie*.

LINCOIRS, s. m. pl. Espèces de noulets, au droit des cheminées et des lucarnes, pour retenir les chevrons.

LINÉAIRE (Perspective). C'est ainsi qu'on appelle cette partie de la perspective qui produit son effet au moyen des lignes et de leur direction, pour la distinguer de cette autre partie dont l'effet a lieu par la gradation des teintes, et qu'on appelle *perspective aérienne*. (*Voyez* Perspective.)

LINTEAU, s. m. On donne ce nom à une pièce de bois posée sur les jambages d'une porte ou d'une fenêtre, pour en former par le haut la fermeture. C'est ce que Vitruve appelle *antepagmentum superius*.

Linteau de fer. C'est une barre de fer carrée qu'on place dans la feuillure de la plate-bande d'une baie pour en porter les claveaux. Les extrémités de ce *linteau* sont posées et scellées dans les piédroits de la baie.

On nomme aussi *linteau*, dans la fortification, le cours des pièces de bois posées horizontalement, sur lesquelles sont attachés et cloués tous les pieux de la palissade d'un chemin couvert, à un pied et demi au-dessus de leur pointe.

LIS (Fleur de). Les *fleurs de lis*, qui sont les armoiries des rois de France et sont devenues le symbole de ce royaume, entrent comme ornemens dans une multitude de parties de l'architecture et de la décoration. On en a décoré les frises des entablemens, les chapiteaux des colonnes. On les emploie aussi en plein relief dans les travaux de la serrurerie, comme couronnement de grilles.

LISSE, adj. On donne cette épithète, dans l'architecture, à tout corps uni et qui ne reçoit point d'ornement, à toute partie d'édifice qui n'est point percée de croisées. On appelle *colonne lisse*, celle qui n'a pas de cannelures ; *frise lisse*, celle où l'on n'a rien sculpté ; *architrave lisse*, celui qui n'a point de faces. Les parties *lisses* sont, dans l'architecture, un moyen d'effet, d'apposition et de variété. Les plus grands objets comme les plus petits détails tirent leur valeur des oppositions qui leur sont ménagées. Comme une colonnade fait plus d'effet si elle

se détache sur un fonds simple et *lisse*, que si ce fonds est percé de portes, d'objets saillans, renfoncés ou travaillés, qui font une diversion nuisible à l'impression de l'unité, de même un travail d'ornement veut être accompagné de parties *lisses* qui en laissent briller les détails.

LISTEL ou **LISTEAU**, s. m. Ce terme vient de l'italien *listello*, ceinture.

C'est une petite moulure carrée et unie, qui couronne ou accompagne une autre moulure plus grande, ou qui sépare les cannelures d'une colonne, d'un pilastre, etc.

On l'appelle aussi *tenie*, *réglet*, *ceinture*, *filet*, Les menuisiers la nomment *mouchette*.

LIT, s. m. Les constructeurs se servent de ce mot en parlant de la situation naturelle d'une pierre quand elle est dans la carrière.

On dit d'une pierre qu'elle a deux *lits :* le *lit* de dessus, qu'on appelle *lit tendre*, et le *lit* de dessous, qu'on appelle *lit dur*. Selon la différence des emplois, on met à découvert l'un ou l'autre; par exemple, dans les terrasses, dans la fabrication des dalles, etc. on met le *lit* dur en dessus.

On appelle aussi *lit de dessus* d'une pierre, celui sur lequel on pose une autre pierre, et *lit de dessous*, celui sur lequel la pierre s'appuie.

Lit, dans ces cas et dans plusieurs autres, est synonyme de *surface*.

Lorsque le *lit de dessus* d'une pierre et le *lit de dessous* d'une autre pierre sont placés horizontalement, cela forme dans les murailles ce qu'on appelle une assise, un étage de pierres; lorsque les *lits* forment un joint incliné ou perpendiculaire à l'horizon, comme dans les arcs et les plates-bandes, cela forme ce qu'on appelle *lits en joints*.

Lit indique toujours l'idée d'une surface plane et courante, et on le prend souvent dans le même sens que couche; ainsi on dit un *lit de mortier*, pour dire une *couche de mortier*. On dit de la constructions des murs qu'ils seront formés de plusieurs lits alternatifs de briques, de moellons, de pierrailles, etc.

Lit de canal ou de réservoir, se dit du fond même d'un canal. Ce fond est ou de sable, ou de glaise, ou de pavé, ou de ciment, ou de cailloutis.

Lit de pont de bois. C'est le plancher composé de poutrelles et de travons avec son couchis.

LOGE, s. f. Ce mot, qui vient de l'italien *loggia*, a dans la langue de l'architecture deux acceptions assez différentes.

On traduit effectivement par le mot *loge* ce que les Italiens dans leurs édifices appellent *loggia*, et *loggia* se dit de beaucoup de parties très-remarquables dans les plus grands bâtimens. On appelle ainsi tantôt un portique couvert, formé de colonnes ou d'arcades au rez-de-chaussée d'un palais, tantôt une galerie découverte qui aboutit aux appartemens, tantôt une suite de portiques formant galerie continue dans l'intérieur d'une cour, tantôt ce que nous appellerions un *balcon*, tantôt une espèce de donjon ou de belvédère, tel qu'il s'en trouve au haut de la plupart des habitations à Rome. Ainsi on appelle *loge* pontificale, *loggia pontificale*, cette arcade au milieu du frontispice de Saint-Pierre, d'où le pape donne la bénédiction. On appelle *loggie di Raphael* ou *del Vaticano* cette série de galeries ouvertes dans la cour du Vatican, qui a été décorée par Raphaël et ses élèves.

Au reste, il faut dire que le mot *loge*, en français, ne s'applique à tous ces objets que lorsqu'on parle des édifices de l'Italie. L'usage ne l'a point introduit dans le vocabulaire de l'architecture française, parce qu'effectivement l'emploi de la chose exprimée par le mot italien est beaucoup moins commun en France et dans tous les pays du nord.

Les autres emplois du mot *loge* sont plus usuels. On dit :

Loge de foire. C'est une cabane en planches, servant de boutique pour les marchands forains qui viennent y étaler.

Loge de ménagerie. On appelle ainsi dans une ménagerie une petite salle basse, bien murée et sûrement fermée, où l'on tient des animaux féroces, rares ou étrangers. Cette *loge* a une ouverture grillée en avant.

Loge de portier. C'est le nom qu'on donne, à l'entrée des maisons ou des palais, à une petite habitation où le portier voit ceux qui entrent et ceux qui sortent, ouvre la porte et répond aux demandes.

Loge de spectacle. Ce sont de petits cabinets ouverts par devant, séparés par de minces cloisons qui règnent autour d'une salle de spectacle, qui se louent quelquefois à l'année, ou qui s'ouvrent selon le prix d'un tarif connu à ceux qui veulent y prendre place. Il y a ordinairement plusieurs rangs de *loges* les uns au-dessus des autres, et le nombre de ces rangs dépend de la hauteur de la salle.

Quelquefois les *loges* d'une salle de spectacle ne sont qu'un balcon continu, divisé par de petites cloisons qui ne s'élèvent pas au-dessus de la hauteur du coude d'une personne assise.

La disposition des *loges*, telles que les exige l'usage des spectacles modernes, a toujours été un des plus grands embarras qu'aient rencontrés les architectes dans l'ordonnance des théâtres. Deux systèmes ont été suivis à cet égard, et l'un et l'autre donnent lieu à de nombreuses objections. Là où les usages (comme en Italie) veulent que chacun puisse être au spectacle comme dans une pièce close, et se rendre invisible s'il lui plaît, on a fait des *loges* autant de cabinets particuliers; et chaque rangée de *loges* offrant dans toute sa circonférence une suite de cabinets séparés

par des cloisons, ces cloisons forment dans toute leur hauteur des espèces de supports pour chaque étage, en sorte que ces étages n'offrent point à la vue le vice d'une porte-à-faux continu. Ailleurs (comme en France), où les spectateurs qui occupent les *loges* n'y sont le plus souvent séparés que par de petites cloisons qui n'excèdent pas la hauteur des devantures, chaque rang présente une saillie qu'ordinairement rien ne supporte. Le besoin de laisser la vue du théâtre libre de tous les points de la circonférence des *loges*, n'est pas la seule raison qui a autorisé l'usage de ces porte-à-faux continus; il faut effectivement avouer que le peu de hauteur qui existe entre chaque rangée de *loges* a dû détourner les architectes d'employer les ordres de colonnes à de pareils supports.

Beaucoup de dispositions différentes ont été tentées pour faire accorder les usages de nos spectacles avec les convenances de l'architecture, et il ne paroît pas que cet accord soit trouvé. Peut-être, dans la nécessité d'avoir des rangs de *loges* non interrompus par des séparations, et cependant sans porte-à-faux, la meilleure disposition seroit-elle celle qui a été employée au théâtre de l'Odéon, et qui consiste à donner pour support à chaque rang, comme à un balcon, des espèces de consoles peu saillantes, qui n'incommodent point ceux qui sont dans l'intérieur de la *loge*, et qui offrent de quoi rassurer suffisamment les yeux contre le mauvais effet du porte-à-faux.

Ces détails suffisent à cet article. D'autres trouveront une place plus étendue aux mots *salle de spectacle*, *théâtre*.

LOGEMENT, s. m. Se dit du local qu'on habite. C'est un synonyme d'appartement, si l'on veut; mais toutefois il exprime et donne l'idée d'un local moins étendu, moins riche et moins cher. Les palais, les hôtels, ont des appartemens; on trouve des logemens dans les maisons bourgeoises. Enfin, *logement* peut se dire même d'une seule pièce.

LOGIS, s. m. Terme assez général pour dire habitation, maison. On appelle *corps-de-logis* une partie principale de bâtiment. Il se prend aussi pour une partie qui en sera séparée. C'est ainsi qu'on dit occuper un petit *corps-de-logis* sur un jardin, sur une cour.

LOMBARDO (Pierre), Vénitien de naissance, fut architecte et sculpteur. En 1482, par ordre de Bernard Bembo, qui gouvernoit Ravennes, alors soumise à l'Etat vénitien, il sculpta dans cette ville le mausolée du Dante. C'est une sorte de chapelle près l'église de Saint-François.

Pierre Lombardo bâtit à Venise l'église de Saint-Jean et Saint-Paul. Elle est de forme carré-long, et a dans le fond une chapelle élevée, où l'on monte par un escalier de seize gradins orné de balustres. La façade de l'église est à deux ordres; le premier corinthien, le second ionique, divisés par des arcades qui supportent un riche couronnement au-dessus duquel s'élève un fronton circulaire non moins orné. Cette composition tient, en quelques points, du goût antique, qui renaissoit alors. Le monastère attaché à cette église est également l'ouvrage de *Lombardo*, qui bâtit aussi l'église des Chartreux.

Mais l'ouvrage peut-être le plus célèbre, ou du moins le plus connu de *Pierre Lombardo*, à Venise, est la tour de l'horloge sur la place Saint-Marc. Sur un portique voûté, soutenu par des colonnes et des pilastres d'ordre corinthien, et d'un aspect assez majestueux, s'élèvent trois étages élevés l'un sur l'autre, décorés de pilastres et d'entablemens corinthiens. C'est sur le premier étage qu'est le cadran qui indique les heures. Le second étage se distingue par un tabernacle, avec une statue en bronze de la sainte Vierge. Au troisième on voit un grand lion de marbre. Le sommet se termine par une terrasse où est suspendue la cloche, sur laquelle viennent frapper et sonner les heures deux statues gigantesques de bronze. L'édifice est enrichi de marbres, d'émaux, de dorures. On y a, dans la suite, ajouté des colonnes, supplément assez inutile.

Lombardo, aidé de ses deux fils, Tullius et Jules-Antoine, fit l'architecture et la sculpture du mausolée qu'on voit dans Saint-Marc en l'honneur du cardinal Jean-Baptiste Zeno.

Il construisit à Rialto les magasins des Allemands, qu'un incendie avoit détruits. Il donna les dessins de l'église Sainte-Marie (*Mater Domini*) en forme de croix latine, de l'école de la Miséricorde, du cloître de Sainte-Justine à Padoue, et de beaucoup d'autres édifices.

LOMBARDO (Martino), *Martin Lombard*, probablement de la famille de *Pierre Lombard*. Un de ses ouvrages remarquables fut l'Ecole ou la Confrérie de Saint-Marc. Cet édifice consiste en deux grandes salles, une à rez-de-chaussée, divisée en trois nefs par deux rangs de colonnes corinthiennes; l'autre au-dessus, entièrement dégagée, avec une chapelle dans le fond, et séparée du reste de la pièce par trois entrecolonnemens. L'escalier y est bien entendu, et la façade est décorée d'ordonnances en marbre profilées de fort bon goût.

On peut encore lui attribuer l'église de Saint-Zacharie, dont la façade, à deux ordonnances, est couronnée par un fronton circulaire. Cet édifice tient beaucoup du précédent.

LOMBARDO (Tullio et Antonio), fils de *Pierre Lombardo*, furent, comme leur père, architectes à la fois et sculpteurs, et sculptèrent conjointement les bas-reliefs de la chapelle de Saint-Antoine de Padoue, ouvrage fort recommandable.

Tullius Lombardo fut l'architecte de l'église de la *Madona grande* à Trévise, de trois chapelles dans l'église de *San-Polo*, et de la chapelle du Saint-Sacrement dans la cathédrale de cette ville.

A Venise, il construisit l'église de Saint-Sauveur sur un plan singulier, c'est-à-dire dans la forme d'une croix patriarcale, avec trois nefs transversales, une plus large et deux plus petites, mais égales entre elles. L'église a donc trois croisées formées par trois grands arcs qui montent jusqu'au sommet. Le plan seul pourroit donner une juste idee de cette combinaison, dont on vante l'élégance et l'unité.

LOMBARDO (Sante), fut fils de Jules-Antoine *Lombardo*, et neveu de deux autres, dont il a été fait mention.

C'est lui qui fut l'architecte du bâtiment si connu à Venise sous le nom de l'*Ecole de Saint-Roch* (*Scuo la di san Roco*). On y admire l'escalier à deux rampes qui se réunissent dans un vaste palier, d'où l'on continue à monter par une troisième rampe isolée entre les deux premières, et éclairée par une coupole. La largeur de cette rampe est égale à celle de deux autres ensemble. Ces dernières ont leur entrée ornée de colonnes qui supportent des arcades: belle composition réunie à une belle exécution. La façade se compose de deux ordres de colonnes composites cannelées et de pilastres sans *diminution*. Les ornemens et le luxe des marbres y ont été prodigués.

On fait encore plus de cas à Venise d'un autre ouvrage de cet architecte, le palais *Vendramini*, moins pour ses trois ordonnances corinthiennes que pour la belle proportion du tout ensemble et pour son magnifique entablement, qui ne le cède à aucun de ceux qui sont le plus vantés.

On attribue à *San-Lombardo* l'architecture du palais Trevisani, à Santa-Maria Formose, et celle du palais Gradenigo.

LONG-PAN, s. m. C'est ainsi qu'on nomme dans la bâtisse le plus long côté d'un comble, lequel côté a environ le double de la largeur du toit.

LONGRINE, s. f. (*Terme d'architecture hydraulique.*) *Voyez* Lierne de palée.

LONGUERAINE, s. f. (*Voyez* Lierne de palée.)

LOQUET ou **LOQUETEAU**, s. m. (*Terme de serrurerie.*) Pièce de menus ouvrages en fer, qu'on fait mouvoir sur une platine, pour ouvrir et fermer par haut et par bas un ventail de porte ou un guichet de croisée. Il y en a de courts à bouton, et de longs à queue, avec une poignée.

LORME. (*Voyez* Delorme.)

LOSANGE, s. m. Figure qui a quatre côtés formant deux angles aigus et deux angles obtus.

On emploie souvent cette figure dans les dessins des compartimens de peinture arabesque, et l'on y place soit des camées, soit des danseuses, soit des allégories. Les pavemens en marbre admettent aussi volontiers des figures en *losange*, surtout dans les encadremens qui servent de bordures à de plus grands compartimens.

On dispose fréquemment en *losange* les bois qui entrent dans la charpenterie des maisons.

Losange de couverture. C'est un *losange* formé par des tables de plomb disposées diagonalement et jointes à couture, pour couvrir la flèche d'un clocher. Cette disposition ressemble à un pavé de briques posées à plat et en épi.

Losanges de verre. Carreaux de verre posés sur la pointe dans les panneaux de vitre en plomb.

Losanges entrelacés. (*Voyez* Pan de bois.)

LOUP (DENTS DE LOUPS), s. m. pl. Ce sont de gros clous qui servent à attacher les poteaux des cloisons.

LOUVE, s. f. C'est un outil de fer attaché à un câble, et qui sert par l'action de la grue à enlever les pierres.

Il y a plusieurs formes de *louve* : la plus moderne, et celle dont on s'est servi dans les dernières constructions, est ainsi fabriquée. Deux fortes barres de fer sont assemblées par un boulon, comme des ciseaux; elles portent aux bouts d'en-haut deux anneaux mobiles, en place des anneaux fixes des ciseaux; les autres bouts de ces barres sont recourbés en dehors. On introduit dans le trou, de forme conique, qu'on a pratiqué dans la pierre qu'il faut enlever, les deux bouts des barres de fer serrés l'un contre l'autre, tandis que cette contraction tient les anneaux éloignés l'un de l'autre. On lie alors le câble aux deux anneaux, et l'on fait jouer la grue qui soulève la pierre; son poids force les deux anneaux à se rapprocher et à se serrer, et ce rapprochement écarte les crochets et les force de saisir la pierre dans la partie large du trou conique.

Vitruve, liv. x, ch. ii, semble avoir décrit un instrument semblable, car il l'appelle *forfex*, tenaille. *Ad rechamum imum ferrei forfices religantur, quorum dentes in saxa ferrata accommodantur.*

Il y avoit dans l'antiquité différens mécanismes employés à l'enlèvement des pierres; toutes les pierres déplacées de leur appareil dans les ruines des temples d'Agrigente font voir à leurs deux petits côtés une entaille en forme de fer à cheval, qui servoit à recevoir l'épaisseur des câbles qu'on assembloit, et qu'on nouoit de manière à former un angle qui s'attachoit sans doute au câble de la machine pour enlever les pierres. Ces câbles sortoient ensuite sans aucun obstacle du canal qu'ils occupoient, lorsque la pierre étoit définitivement posée et assemblée.

LOUVETEAU. (*Voyez* Louve.)

LUCARNE, s. f. C'est une fenêtre de médiocre grandeur, prise ordinairement dans un comble, et

pratiquée au-dessus de l'entablement d'un bâtiment, pour donner du jour aux chambres qu'on appelle *galetas* ou *greniers*. Le mot *lucarne* paroît évidemment dérivé du mot *lux, lucis,* lumière, ou *lucerna,* lanterne.

On donne différens noms aux *lucarnes*, selon leurs formes ou leurs positions diverses.

On appelle :

Lucarne à la capucine, une *lucarne* couverte en croupe de comble ;

Lucarne bombée, celle qui est fermée en forme de cercle ;

Lucarne demoiselle, une petite *lucarne* de charpente qui porte sur les chevrons, et qui est ouverte en contrevent ou en triangle ;

Lucarne faîtière, celle qui est prise dans le haut d'un comble, et qui est couverte en manière de petit pignon fait de deux noulets ;

Lucarne flamande, celle qui est construite de maçonnerie couronnée d'un fronton et appuyée sur l'entablement ;

Lucarne carrée, celle dont la largeur est égale à la hauteur, ou qui est fermée en plate-bande ;

Lucarne ronde, celle qui est ceintrée par sa fermeture et dont la baie est en rond.

LUNETTE, s. f. Espèce de voûte qui traverse les reins d'une autre voûte en berceau, soit pour en soulager la portée ou en diminuer la poussée, soit pour donner du jour dans un intérieur.

On appelle *lunette biaise* celle qui coupe obliquement un berceau, et *lunette rampante* celle dont le ceintre est corrompu, comme cela arrive sous une rampe d'escalier.

Lunette a encore d'autres significations. On appelle ainsi une petite baie dans un comble, dans la flèche d'un clocher, pour donner de l'air à la charpente ; une planche épaisse dans laquelle on pratique une ouverture circulaire, dont on forme le dessus d'un siége d'aisance.

Dans la fortification on appelle *lunette* une espèce de petite demi-lune qu'on construit vis-à-vis des places d'armes, des angles rentrans du chemin couvert et au-delà de l'avant-fossé, ou vis-à-vis des faces d'une demi-lune, pour la couvrir et lui servir de contre-garde. Les grandes *lunettes* couvrent entièrement les faces de la demi-lune, les petites *lunettes* n'en recouvrent qu'une partie.

LUNGHI (MARTIN). Né dans les environs de Milan, il s'exerça d'abord dans les travaux de marbrerie, étudia ensuite l'architecture, y devint habile, et s'y fit un nom assez célèbre.

Sous Grégoire XIII il travailla, à Rome, au palais Quirinal, appelé *de Monte-Cavallo*, et il fit de cette grande construction la partie à laquelle on donne le nom de *Torre de Venti*.

Martin Lunghi bâtit pour les pères de l'Oratoire l'église appelée la *Chiesa-Nuova*. Il en commença aussi la façade, qui depuis fut terminée par *Fausto Rughesi de Monte-Pulciano*. Cette façade, quoique elle se compose de deux ordres l'un au-dessus de l'autre, et malgré les ressauts qui s'y trouvent, ne laisse pas d'avoir un aspect assez majestueux. On trouve plus de correction dans la façade qu'il fit à Saint-Jérôme *degli Schiavoni*, près de *Ripetta;* elle est aussi à deux ordres de colonnes. C'est encore du même genre que devoient être les façades par lui commencées à l'église de la Consolation et des Converties au Course ; mais toutes deux en sont restées, sans être terminées, à l'ordre inférieur.

C'est à cet architecte qu'on doit le campanile du Capitole, la restauration de l'église de Sainte-Marie à *Transtevere*, et le palais Altemps à l'*Apollinare*.

Un des principaux ouvrages de *Martin Lunghi* et des plus connus à Rome, est le palais Borghèse. Le plan de cet édifice n'en est pas la meilleure partie, mais son défaut provient des prolongemens qu'il reçut après coup. On y admire la belle distribution des étages, le bel espacement des croisées et la forme de leurs chambranles. On voudroit que l'architecte eût moins multiplié, dans son élévation, ces petites fenêtres appelées *mezzanini* en Italie, et que nous appelons *entresol;* leur grand nombre tend à diminuer l'effet général de l'ordonnance. La cour, d'une belle dimension, a deux rangs de portiques soutenus par des colonnes accouplées. L'ordre inférieur est dorique ; les colonnes du rang supérieur sont ioniques, et l'on en compte en tout cent. Deux escaliers conduisent aux appartemens : le grand paroît un peu roide ; l'autre est ce qu'on appelle *en limaçon* avec des colonnes isolées.

LUTRIN, s. m. On donne ce nom à une sorte de support en manière de piédestal de colonne ou de balustre, soit en marbre, soit en bronze, soit en bois, sur lequel s'élève un pupitre simple ou double, fixe ou tournant, et qui se place au milieu du chœur d'une église. Le *lutrin* sert à ouvrir les livres de prières, de plain-chant, etc. ; et c'est en avant que sont placés les siéges des chantres.

LYCÉE, *lyceum*. C'est le nom qu'avoit reçu et que porta un des plus célèbres gymnases d'Athènes, celui où Aristote avoit établi son école. Comme les gymnases avoient, outre les lieux d'exercice, des allées d'arbres pour la promenade, les leçons du philosophe avoient quelquefois lieu sous ces ombrages. Aristote avoit coutume de donner les siennes en se promenant : de là ses élèves, et depuis les sectateurs de sa doctrine, furent appelés *péripatéticiens*.

Le nom de *lycée*, comme ceux de *musée*, *prytanée*, *gymnase*, ont été, dans les temps modernes, donnés à certains établissemens littéraires ou d'instruction publique. Il y a souvent fort peu de rapport entre l'objet de ces institutions et celui du *lycée* à Athènes. Mais ces emprunts de noms étrangers

tiennent à l'habitude où l'on est d'aller chercher dans l'antiquité des noms pour des choses nouvelles. (*Voyez* Gymnase.)

LYCHNITES. Sorte de marbre blanc qu'on appeloit ainsi du mot *lychnos*, lampe. C'est au marbre de Paros que Pline (liv. xxxvi, ch. v) donne le nom de *lychnites*. Quelques lexiques ont donné pour raison de ce nom que probablement ce fut parce que ce marbre brilloit comme une lampe : étymologie mal imaginée, et qu'on auroit pu se dispenser de mettre en avant, si l'on se fût souvenu qu'à l'endroit même où il parle du *lychnites*, comme désignation du marbre de Paros, Pline ajoute qu'il fut ainsi appelé parce que c'étoit à la lumière des lampes qu'on le tailloit dans les carrières; et Pline cite Varron à l'appui de cette notion étymologique. *Quoniam ad lucernas in cuniculis cæderetur, ut autor est Varro*.

LYMPHÆA. Espèce de grottes artificielles. (*V.* Nymphées.)

LYON. *Lugdunum*. Cette ville, aujourd'hui une des principales de la France, eut aussi une haute importance sous la domination romaine. Auguste en fit la métropole de la Gaule celtique, et il y séjourna trois ans. Claude y naquit, et lui fit accorder le droit de cité romaine. Elle fut réduite en cendres sous le règne de Néron, par un incendie dont Sénèque a peint d'un seul trait les terribles effets. *Una nox fuit inter urbem maximam et nullam*. (Seneq. *epist.* xci.) Bientôt *Lyon* renaquit de ses cendres par les libéralités de Néron. Trajan y fit bâtir plusieurs édifices.

La position de *Lyon* est la cause de la prospérité non interrompue de cette ville. Mais cette prospérité même et la grandeur à laquelle elle est parvenue dans les siècles modernes, nous expliquent pourquoi il y reste peu de monumens de l'architecture antique. Il est dans la nature des choses que les bâtimens vieillis et délaissés servent de moyens pour en rétablir de nouveaux. Or, plus grande sera la ville qui succèdera à une ville antique, moins il s'y conservera de monumens de ses anciennes constructions. Ce respect pour l'antiquité, ce sentiment qui engage à veiller à la conservation de ses vestiges, ne se produisent ordinairement que dans des temps où l'on peut en sentir le mérite, et surtout après que de grandes pertes ont éveillé beaucoup de regrets. C'est ce qui est arrivé à *Lyon*, où, depuis quelques années, le zèle de quelques amateurs et administrateurs s'est adonné à la recherche de tout ce qui porte le caractère d'antiquité dans cette ville et dans ses environs.

Le *Muséum* qu'on y a formé renferme un très-grand nombre d'ouvrages d'art antiques, en bronze, marbres et autres, des mosaïques très-précieuses, des autels, des cippes, des inscriptions d'un grand intérêt; telle est celle qui fut trouvée sur la montagne de Fourvières, et qui remplit la face principale d'un autel dont le milieu est orné d'un *bucranium*. Cette curieuse inscription rappelle la cérémonie d'un taurobole offert l'an de Jésus-Christ 160, pour la santé de l'empereur Antonin-le-Pieux et pour la prospérité de la colonie.

Les restes d'architecture antique sont peu nombreux à *Lyon;* toutefois il en subsiste encore assez pour témoigner de son antique magnificence.

On voit dans le jardin botanique, sur la colline de la Croix-Rousse, l'emplacement qui avoit servi jadis à ce que quelques-uns croient avoir été tout à la fois une naumachie et un amphithéâtre. Le terrain ayant été creusé, on y découvre encore un reste de l'ancienne entrée principale de l'édifice, et des voûtes qui formèrent les corridors.

Dans la vigne de l'ancien couvent des Minimes on voit des restes de portiques qui appartiennent probablement à un théâtre.

Près de là, dans une vigne qui fait partie de l'ancien couvent des Ursulines, est une construction souterraine qu'on croit avoir été une conserve d'eau, pour l'usage d'un bain qui existoit plus bas.

Au-dessus de la porte Saint-Irénée il y a six arcades, et en continuant sa route on en découvre un plus grand nombre, faisant partie d'un aqueduc qui apportoit de fort loin, et par plus d'un embranchement, des eaux abondantes à *Lyon*.

LYRE, s. f. Instrument à cordes, un des plus usuels dans la musique des anciens, et dont on trouve un nombre prodigieux de copies et d'imitations dans les ouvrages d'antiquité.

La *lyre* n'est guère usitée dans la musique moderne, depuis que beaucoup d'instrumens de formation nouvelle ont donné aux compositeurs des moyens d'effets plus variés, plus forts et plus étendus.

Toutefois la *lyre* est restée, dans le langage de l'allégorie et dans celui de l'ornement, le symbole de la poésie, de la musique, de l'harmonie; et la forme agréable à l'œil de cet instrument s'emploie toujours dans l'architecture, comme un de ces signes de convention qui rappellent à tout le monde l'idée qu'on veut exprimer.

Ainsi tout le monde entend qu'une *lyre* accompagnée de griffons dans une frise, doit désigner un lieu consacré à la musique ou à des concerts.

Une *lyre* seule, placée sur la porte d'un théâtre, veut dire *théâtre lyrique*.

LYRIQUE (Théatre). Nom qu'on donne à un théâtre où l'on représente des pièces en musique.

MACHECOULIS, s. m. Terme de fortification dans les anciens châteaux forts.

C'est une espèce de galerie, d'allée, de passage, pour marcher à couvert tout autour d'un bâtiment, et qui est garnie d'une devanture faite de dalles ou de briques. Ces sortes de galeries sont portées et soutenues en saillie sur des corbeaux de pierre; et comme il y a des espaces à jour, c'est par-là qu'autrefois on jetoit des pierres pour défendre le pied de la muraille, et empêcher qu'on ne la vint escalader. On voit encore des *machecoulis* bien conservés autour des remparts des villes et des châteaux d'Avignon, de Carpentras, de Tarascon, et de beaucoup d'autres édifices bâtis depuis le douzième jusqu'au quinzième siècle.

MACHINE, s. f. Se dit en général d'un appareil d'instrumens disposés avec art, et de manière à pouvoir produire différens mouvemens avec avantage, en économisant, soit le temps, soit les forces qu'on emploie.

Ordinairement on distingue les *machines* en simples et en composées.

Au nombre des *machines* simples, on compte le levier, la poulie, le coin, la vis, le plan incliné, etc.

On appelle *composées* les *machines* faites par la réunion de plusieurs *machines* simples pour augmenter la force ou la vitesse; tels sont les moulins, les *machines* hydrauliques, etc.

Cette division élémentaire n'est pas entièrement satisfaisante. On a proposé de diviser en six classes les différens genres de *machines*, ainsi qu'il suit :

Ire classe. Les *machines* qui servent à lever et à pousser un fardeau d'une manière avantageuse; tels sont le levier, le rouleau, la poulie avec ses différentes compositions, la grue, le cric, la vis, etc.

IIe classe. Les *machines* qui servent à fabriquer différens objets en moins de temps, ou en plus grand nombre, ou d'une manière plus commode qu'on ne le faisoit sans les employer; telles sont toutes les espèces de moulins, les *machines* à monnoyer, à battre le blé, à filer, à tricoter, etc.

IIIe classe. Les *machines* à faire élever l'eau.

IVe classe. Les *machines* qui servent à mesurer le temps et la distance.

Ve classe. Les *machines* employées immédiatement comme outils à préparer et à faire toutes sortes d'ouvrages; tels que les métiers de tisserand, le tour du tourneur, le rouet. Ces *machines* diffèrent de celles de la seconde classe, en ce que dans celles-ci la *machine* fait le travail, et que la force, qui souvent est animée, ne met en mouvement qu'une partie de la *machine*, tandis que dans les *machines* de la cinquième classe c'est une force animée qui produit les principaux mouvemens d'après les règles prescrites, mais de manière cependant à ne point exclure la direction que l'esprit doit donner aux mouvemens; en sorte que la machine n'est qu'auxiliaire dans l'opération de l'homme.

VIe classe. On range dans cette classe toutes les *machines* qui agissent sur l'air, et toutes celles qui servent aux démonstrations de la physique.

L'architecture, par les nombreux rapports qu'elle embrasse, est sans contredit l'art qui met en œuvre le plus grand nombre de *machines*. Il seroit superflu de s'étendre ici sur tous les agens mécaniques qui concourent à la formation, à la manipulation, à l'emploi de tous les matériaux, de tous les instrumens qui entrent dans les ressorts qu'elle met en œuvre, et produisent les résultats de toutes ses combinaisons.

Les *machines* qui sont plus directement du ressort de l'art de bâtir sont, sans contredit, celles dont on use pour extraire les pierres, remuer et élever les fardeaux énormes des matériaux qui forment la construction des édifices. Nous en parlerons ici d'autant moins, que toutes ces *machines* sont décrites aux mots particuliers qui les designent, tels que Cabestan, Grue, Poulie. (*Voyez* ces articles.)

Machine de théâtre. On appelle de ce nom cette multitude de rouages, de poulies, de cordes, de cabestans, qui servent à faire mouvoir les décorations sur nos théâtres.

On nomme encore ainsi toutes les décorations qui paroissent descendre du ciel ou s'élever de terre, et demeurent stationnaires, comme suspendues par une puissance surnaturelle. On désigne communément ces *machines* par le nom de *char*, parce que plusieurs d'entre elles ont la figure d'un char traîné par des chevaux ou par des dragons, comme dans les tragédies de *Médée* ou d'*Armide*. Quelquefois on les nomme *gloire*, parce que dans certaines représentations les dieux de la fable y paroissent au milieu de nuages lumineux, comme sont ceux que produisent les rayons d'un soleil couchant. Enfin, on appelle *machines* sur le théâtre toutes ces compositions décoratives qui sont le résultat de certaines forces que l'art du machiniste est tenu surtout de cacher aux yeux du spectateur.

Les *machines de théâtre* employées par les anciens différoient beaucoup de celles dont on se sert aujourd'hui ; on croit que cette différence tenoit surtout à celle de leur scène, qui ne devoit point avoir de plafond. Dès-lors les dieux et les autres apparitions d'en-haut n'auroient pu avoir leur point d'appui et de mouvement placé dans les combles, comme cela se pratique dans les scènes des théâtres modernes, qui sont clos et couverts.

« Le rideau de l'avant-scène ou le *siparium* ne se manœuvroit pas chez les anciens comme chez nous ; derrière le massif du *pulpitum* étoit un petit contre-mur de la même hauteur ; et c'est dans l'espace vide qu'ils laissoient entre eux, que la toile descendoit pendant la représentation. On la relevoit au moyen de supports à coulisse, que l'on faisoit monter par une corde attachée à un treuil ; des vestiges de ce mécanisme sont parfaitement visibles au théâtre de Pompeï. Les crapaudines et les points d'appui des cabestans et des treuils existent encore. Cette manière de faire mouvoir la toile, si différente de celle que l'on emploie aujourd'hui, provient, comme on l'a dit, de ce que les théâtres anciens étoient découverts, et que l'on ne pouvoit faire descendre aucune machine par les moyens dont on use de nos jours. Le même système de treuils et de cabestans servoit à faire mouvoir sur des cordes tendues le char aérien de Médée, ou le monstre marin sur lequel l'Océan venoit visiter le malheureux Prométhée. S'il s'agissoit de faire descendre quelque divinité du haut des cieux, un long levier placé dans la partie latérale du théâtre, derrière les décorations, et couvert sans doute de nuages peints, supportoit à son extrémité le dieu nécessaire au dénouement (*deus ex machinâ*). Ce levier, en s'inclinant vers la terre, traçoit un arc de cercle qui faisoit dépasser l'extrémité de la machine au-delà des décorations ; alors Jupiter ou les interlocuteurs ailés d'Aristophane se montroient aux spectateurs. Quand le levier se relevoit, le mouvement inverse faisoit disparoître son extrémité et le personnage qui y étoit attaché derrière la partie supérieure des décorations. Telle étoit la simplicité des *machines* dont les anciens se servoient dans leurs théâtres ; elles étoient placées sur les côtés de la scène. Vitruve appelle cet endroit *periactus*. C'étoit aussi là qu'on faisoit entendre le bruit du tonnerre. » (*Ce paragraphe est extrait d'une dissertation de M. Mazois sur la forme et la distribution des théâtres antiques.*)

Ce que ce passage peut avoir de satisfaisant est encore insuffisant pour lever toutes les obscurités qui nous cachent le mécanisme des décorations scéniques sur les théâtres des anciens, surtout si l'on embrasse la matière dans toute l'étendue que comporte la diversité des temps, des pays, des édifices mêmes et des spectacles qu'on y représentoit ; surtout encore, si l'on veut expliquer ce sujet par les faits très-divers que les passages des anciens nous ont transmis.

Il est d'abord un premier fait dont il faut tenir compte, c'est que tous les théâtres ne furent pas découverts. Nous ignorons ensuite quels pouvoient être, dans ceux dont il ne nous reste plus que les pierres ou la maçonnerie, les moyens mécaniques dus à la charpente, et qui devoient suppléer au manque de comble et de toiture. Comme il y avoit un rideau qui s'élevoit et se baissoit, rien n'empêche de croire que ce rideau, dans sa partie supérieure, alloit se raccorder, comme cela se pratique sur nos théâtres, à des draperies suspendues dans toute la largeur de la scène, et dont l'objet auroit été encore de cacher aux spectateurs tous les moyens mécaniques placés sur le mur même de la scène, et avec lesquels on manœuvroit toutes les machines propres aux apparitions, descentes, enlèvemens, etc. (*Voyez* Scène et Théâtre.)

Machine hydraulique. On appelle ainsi toute *machine* qui sert à élever et à conduire les eaux. Tout ce qui tient à la science de l'hydraulique est du ressort d'un autre ouvrage. Nous ne devons au plan de celui-ci que ce genre de notions abrégées qui touchent à l'architecture ; c'est pourquoi nous renvoyons le lecteur aux articles qui traitent d'une manière sommaire des différens moyens employés par la science de l'hydraulique.

MACHINISTE, s. m. On donne ce nom, dans les théâtres, à celui qui dirige les machines, qui les dispose, et commande les ouvriers pour les faire agir.

MAÇON, s. m. On donne à ce mot diverses étymologies, mais on n'est d'accord sur aucune.

Dans le langage ordinaire on appelle *maçon* un ouvrier spécialement employé à ce genre de bâtir que l'on nomme *maçonnerie* (*voyez* plus bas), et que l'on distingue de celui qu'on nomme *construction*. Ainsi le *maçon* est celui qui fait tous les genres d'ouvrages de la bâtisse dans lesquels on emploie les moellons, les pierrailles, les briques, les mortiers à chaux et ciment, le plâtre et l'argile, et autres matières semblables. Le savoir du *maçon* consiste à bien disposer et assembler les matériaux avec ordre et liaison, à bien préparer les mortiers, à bien employer le plâtre, à faire les enduits et les crépis, à pousser et traîner les moulures des corniches en plâtre.

Maçon (maître). On appelle ainsi à Paris l'entrepreneur de bâtimens qui emploie les compagnons *maçons*, surveille leurs travaux, et répond de leur ouvrage.

MAÇONNAGE, s. m. Ce mot, qu'on trouve dans le *Dictionnaire de l'Académie Française*, et qui cependant n'existe pas dans les dictionnaires d'architecture, est indispensable dans l'art de bâtir pour exprimer le résultat du travail matériel du *maçon*, et le distinguer de l'art de maçonner, auquel on a affecté le mot *maçonnerie*. Ainsi l'on dira d'un mur,

d'une cloison, d'une bâtisse en général, que le *maçonnage* en est bon ou mauvais; on dira qu'on a payé tant pour la *maçonnerie* d'une maison.

MAÇONNER, v. a. C'est travailler à un bâtiment fait avec le genre de matériaux désignés au mot Maçon. On dit : Il y a bien à *maçonner* dans cette maison; il faut *maçonner* cela d'une autre sorte. On se sert encore de ce mot pour dire *boucher une ouverture* : il faut *maçonner* cette porte, cette fenêtre.

MAÇONNERIE, s. f. Ce mot se prend sous deux acceptions. On lui fait quelquefois signifier l'ouvrage du *maçon*, et l'on dit une bonne ou une mauvaise *maçonnerie*; il est alors synonyme de *maçonnage*. On s'en sert aussi pour exprimer d'une manière générale l'ensemble des procédés de l'art de *maçonner*. C'est dans ce dernier sens que cet article fera considérer le mot de *maçonnerie*.

Il désigne particulièrement cette manière de bâtir qui emploie des matériaux peu considérables, peu dispendieux, d'un transport et d'une manipulation plus faciles et plus économiques que ne le sont les pierres de taille. Cette manière de bâtir avec des briques, des moellons, des mortiers, du plâtre, et d'autres sortes de liaisons, produit cependant des ouvrages assez solides pour braver les injures du temps; et les divers genres de *maçonnerie* des anciens Romains nous ont laissé de nombreuses preuves de la bonté de ces procédés.

Le mot de *maçonnerie* répond en français au mot *structura* des Latins. Cependant l'usage a réduit le mot français à une acception moins étendue et moins importante. *Structura* embrassoit, selon Vitruve, tous les genres de bâtir, en y comprenant les constructions en pierres de taille. *Maçonnerie*, au contraire, exclut chez nous l'idée d'emploi des grandes masses de pierres et de leur taille, et ce mot ne convient, comme on l'a dit, qu'à l'emploi et à la disposition des petits matériaux combinés avec le mortier et autres liaisons. Nous donnons plus volontiers le nom de *construction* à l'emploi, à la disposition et à la taille des pierres ou des marbres dans les édifices. (*Voyez* Construction.) Ce n'est pas qu'on ne l'applique aussi, dans le langage ordinaire, aux bâtisses faites de moindres matériaux. Ainsi l'on dira que la construction d'un édifice est en briques ou en moellons. Mais il n'y a pas réciprocité d'emploi entre les deux mots, et l'on ne dira jamais que la *maçonnerie* d'un édifice est en pierres de taille.

Nous nous étendrons fort peu dans cet article sur la *maçonnerie* moderne, d'après le sens que nous avons donné à ce mot; une multitude d'articles de ce Dictionnaire renferment les notions de détail que cette matière comporte. Pour ce qui regarde la *maçonnerie* ou *structura* des anciens, *voyez* Incertum et Reticulatum.

Maçonnerie de blocage. C'est une *maçonnerie* faite de menues pierres jetées à bain de mortier. On la pratique très-habilement en Italie, où la pouzzolane mêlée avec la chaux est d'un grand secours pour faire une semblable liaison. On remarque dans les constructions de cette espèce qui se sont le mieux conservées, que les remplissages en petits moellons ou blocages paroissent avoir été arrangés avec un certain ordre, en sorte qu'ils sont tous enveloppés d'une quantité à peu près égale de mortier, et qu'aucun ne se touche à crû. Cette quantité, comparée au volume des petites pierres en blocages, est un peu moins de la moitié. On a observé encore que la grosseur des blocages étoit proportionnée à la grandeur des masses qui en sont formées. Dans les murs de 2 pieds d'épaisseur et au-dessous, tels que ceux dont les paremens sont en petits moellons équarris ou en briques, les pierres de remplissage sont moindres que la grosseur du poing.

La *maçonnerie* de ces murs paroit avoir été faite par encaissement, dans des espèces de moules mobiles en planches, à peu près comme ceux dont on se sert pour le pisé. Les trous qu'on remarque dans les ruines de plusieurs murs antiques de Rome qui ont été dépouillés de leurs paremens, indiquent la position des traverses de bois qui servoient à ces encaissemens.

La précaution que les anciens constructeurs romains avoient, d'araser et de battre de 4 pieds en 4 pieds leur *maçonnerie de blocage*, obvioit à l'inconvénient du tassement, dont ce genre de construction est susceptible : aussi on ne remarque dans presque aucun des murs antiques qui existent ni lézardes ni désunions. Ces murs, dépouillés de leurs paremens, paroissent ne former qu'une seule masse.

Les murs et les points d'appui de la plupart des grands édifices de Rome antique ont été construits en *maçonnerie de blocage* revêtue de briques ou de petits moellons de tuf. On peut les considérer comme ayant été moulés et ne formant qu'une seule pièce. On voit qu'il a fallu des efforts pour détruire les parties qui manquent, puisque celles qui sont dépouillées de leurs revêtemens existent dans cet état depuis des siècles, et que les édifices ou parties d'édifices antiques construits dans le même genre auxquels on a donné une destination, se sont conservés en aussi bon état que les édifices modernes.

Maçonnerie de briques. (*Voyez* l'article Brique, où l'on s'est étendu sur tous les détails de ce genre de bâtisse).

Maçonnerie en cailloux. Les anciens et les modernes s'en sont servis pour faire des revêtemens de murs et des aires de pavé.

Vitruve, liv. I, chap. V, recommande au constructeur de se servir, selon les lieux, de pierres, de moellons, de briques ou de cailloux (*sive silex*).

Les constructeurs romains savoient effectivement tirer un parti avantageux de tous les materiaux qu'ils rencontroient dans les divers pays où ils avoient à

bâtir. Lorsqu'ils employoient des cailloux en revêtement, ils observoient, dans la disposition de cette sorte de *maçonnerie*, la méthode de l'*opus incertum*, afin de relier l'ouvrage dans tous les sens. Ils disposoient les cailloux du parement dans un ordre régulier, de façon que chacun fût au moins soutenu par deux points, et enclavé par ceux qui environnoient.

Quelques constructeurs modernes ont fait cette *maçonnerie* par rangs horizontaux d'assises régulières. Cette disposition est vicieuse en ce que chaque caillou, considéré indépendamment du mortier, ne porte que sur un point, et n'a pas une assiette suffisante. Ces sortes d'ouvrages manquent alors de solidité, et les matériaux sont sujets à s'écrouler.

Maçonnerie dite de limosinage. C'est celle qu'on pratique habituellement dans les bâtisses ordinaires, en posant des moellons sur leur lit, et en liaison, mais sans que leurs paremens soient dressés.

Maçonnerie de moellons. Celle où les moellons d'appareil, et de même hauteur, sont équarris bien gisans, posés de niveau en liaison et piqués en leurs paremens.

Maçonnerie en liaison. *Maçonnerie* faite de carreaux et de boutisses de pierre, posées en recouvrement les unes sur les autres.

MADERNO (Charles), né à Bissone en Lombardie, en 1550, mort en 1629.

Cet architecte occupe une place importante dans l'histoire de l'architecture moderne. Il la doit surtout à l'avantage qu'il eut d'achever, dans l'église de Saint-Pierre, le plus grand de tous les édifices modernes. Quoiqu'un assez grand nombre d'architectes se soient succédé dans cette entreprise, toutefois l'honneur n'en est attribué qu'à trois d'entre eux; savoir, Bramante, premier auteur du projet; Michel-Ange, architecte de la coupole, ainsi que de l'ordonnance extérieure, et Charles Maderne, qui augmenta de plus d'un tiers en longueur l'étendue de la basilique, et en éleva le frontispice.

Entre la fondation de Saint-Pierre et son achèvement un siècle s'étoit écoulé. Dans cet espace de temps, le goût de l'architecture avoit subi de grands changemens. L'esprit d'innovation, qu'on prend trop souvent pour celui de l'invention, s'étoit emparé des compositions architecturales, et avoit commencé d'en bannir la régularité des plans, la simplicité des formes, et l'heureux accord du goût avec la raison.

Charles Maderne avoit commencé de se livrer à l'architecture, lorsque déjà s'étoit fait remarquer la déviation dont on vient de parler. Reçu à Rome par Dominique Fontana, son oncle, il se livra d'abord au dessin. Son goût l'ayant ensuite porté au travail de la sculpture d'ornemens en stuc, il fut employé avec succès dans les ouvrages de ce genre, que le pape, et Fontana, son architecte, se plaisoient à faire exécuter. Ces sortes d'ornemens, qui font le charme des édifices, éveillèrent en lui le goût de l'architecture et la passion des grandes entreprises, qui illustrèrent cette époque. C'étoit le temps où Sixte-Quint faisoit relever et replacer les obélisques égyptiens qui décorent aujourd'hui les plus belles places de Rome. Dominique Fontana avoit la surintendance de ces travaux, et *Maderne* ne négligeoit aucune des occasions d'y aider son oncle. Aussi devint-il en peu de temps capable de le remplacer.

Sixte-Quint mourut. Sous les trois papes qui après lui se succédèrent en fort peu de temps, les travaux publics restèrent suspendus jusqu'à l'avènement de Clément VIII. Ce pontife avoit connu *Maderne*; et étant cardinal il avoit eu l'occasion d'apprécier son talent. La fortune de l'architecte fut faite. Plusieurs circonstances y concoururent, et les travaux vinrent en foule au-devant de lui.

Le cardinal Salviati, dont il avoit achevé le palais près du Collége romain, lui confia la conduite de l'église de Saint-Jacques des Incurables, commencée par François de Volterre. La direction de Saint-Jean des Florentins lui fut ensuite donnée, et il en construisit le chœur et la coupole. Par ordre du cardinal Rusticucci, il éleva le frontispice et le portail de l'église de Sainte-Suzanne, près des thermes de Dioclétien. Précédemment il avoit achevé, pour le même cardinal, un palais situé dans Borgo-Nuovo, près la place Saint-Pierre; et dans le même temps, il construisit, pour la famille Aldobrandini, un fort beau palais en face de Saint-Louis des Français.

L'an 1605, Paul V (Borghèse) fut élevé au trône pontifical. Il voulut avoir la gloire d'achever la basilique de Saint-Pierre. L'édifice en étoit, à peu de chose près, resté au point où Michel-Ange avoit laissé sa construction. D'après le plan d'une croix grecque auquel on s'étoit arrêté, il ne devoit plus rester à faire que le vestibule et le portail. Mais Paul V ne se contenta point d'achever l'œuvre de ses prédécesseurs; il voulut y ajouter du sien. La demande qu'il fit d'un nouveau dessin de portail à neuf des principaux artistes de Rome et de Florence, annonçoit l'intention de ne plus s'en tenir au projet de Michel-Ange.

On doit reconnoître que Michel-Ange s'étoit peu occupé d'introduire dans l'ensemble du local intérieur certaines distributions dont les usages du christianisme réclament l'emploi, et l'extérieur ne paroissoit guère pouvoir se prêter à aucune construction accessoire. Tout avoit été disposé pour que la basilique fût isolée, excepté du côté où elle tient au palais du Vatican. Ces considérations engagèrent à donner au plan de l'édifice une extension qui ne pouvoit naturellement avoir lieu que du côté de la branche orientale de la croix grecque (c'est-à-dire du côté de l'entrée, qui n'étoit pas terminé entièrement).

Entre tous les projets présentés pour l'achèvement de Saint-Pierre, celui de *Maderne* eut l'approbation du pape. Mais on ne devoit pas s'en tenir là; cette première addition ne parut pas suffisante. On consi-

déra entre autres motifs d'augmentation, que le nouveau temple ne renfermeroit pas encore dans son enceinte tout le terrain consacré de l'ancienne basilique, et où reposoient les restes de plusieurs martyrs et de plus d'un pape. Enfin, pour déterminer à abandonner entièrement le projet de Michel-Ange, on objecta, comme un grave inconvénient, que son frontispice projeté ne présentoit point la *loggia* extérieure d'où le pape, selon les rites les plus anciens, doit donner la bénédiction *urbi et orbi*.

Il fut donc décidé qu'il seroit fait un nouveau projet d'agrandissement. *Maderne* en conséquence étendit son premier plan, le dernier de tous, et qui fut mis à exécution. De ce plan est résulté l'état actuel de Saint-Pierre; il consistoit à augmenter en longueur la branche orientale de la croix grecque, par trois grandes arcades de la même forme et dimension que les autres, et de pratiquer, dans cette nouvelle longueur qu'acquerroit la nef, des espèces de bas-côtés donnant accès dans des chapelles correspondantes à chaque ouverture d'arcade. Voilà pour l'intérieur.

A l'extérieur l'ordonnance de pilastres déjà commencée par Michel-Ange fut continuée; le frontispice ou portail dut se raccorder avec cette disposition. Elle dut, 1° offrir une sorte d'avant-corps avec colonnes adossées du même ordre; 2° en le rappelant, continuer l'attique déjà commencé; 3° ménager un espace suffisant pour un grand vestibule prolongé dans sa dimension, de manière à masquer en avant les parties latérales de l'église; 4° enfin, en donnant lieu de pratiquer dans la hauteur de l'ordonnance une magnifique *loggia* pour la bénédiction papale.

Cette grande modification du plan de Michel-Ange, qui avoit lui-même tout-à-fait changé le plan de Bramante, a occasioné de nombreuses controverses, et *Maderne* eut à essuyer des critiques de plus d'un genre. Les principales se rapportèrent à la construction nouvelle et à la nouvelle disposition; il en est aussi qui ne sont que du ressort de ce qu'on appelle le goût. Nous parcourrons brièvement ces divers reproches.

Quant aux fautes de construction, il en est qu'on seroit injuste d'attribuer à lui seul, et qui dès l'origine résultèrent de la nature du terrain sur lequel il fallut construire. Ce terrain est celui d'un vallon formé par deux coteaux du mont Vatican; toutes les eaux qui en tombent viennent se rendre sous terre dans ce vallon, et surtout dans la partie méridionale qui est la plus basse. Outre cela, sur ce terrain avoit existé autrefois le cirque de Néron; ce monument ayant été ruiné au temps de Constantin, ses fondations avoient servi d'assiette à toute la partie méridionale de la vieille basilique.

Maderne n'avoit point fait dans sa jeunesse d'études de la construction; manquant des connoissances pratiques en ce genre, il ne se livra point assez attentivement à l'examen du terrain qui devoit supporter les nouvelles masses qu'il alloit lui imposer. A cette faute il en ajouta une autre; au lieu d'établir ses fondations avec un grand empatement, d'y employer des pierres dures appareillées avec soin et renforcées de contre-forts en talus, il se contenta de massifs à pierres perdues, qui n'acquièrent de la solidité qu'avec beaucoup de temps. De là résultèrent les avaries qui se manifestèrent au campanile élevé par Bernin sur le soubassement que *Maderne* lui avoit préparé.

Il paroît encore qu'il se trompa dans l'alignement du prolongement de sa nouvelle nef. La surface du sol sur lequel il opéroit étant couverte des débris de l'ancienne bâtisse, il perdit de vue la ligne du centre, de là survint une déviation dont il s'aperçut plus tard. Pour se redresser il ramena sa construction le plus qu'il fut possible du côté obligé, mais sans élargir ses fondations; arrivée à l'extrémité du frontispice, la fondation n'avoit qu'un pied 4 pouces d'empatement. C'est ce qu'on reconnut dans la suite, lorsqu'on fut forcé de visiter, pour y porter secours, cette partie de la construction.

Des autres reproches plus ou moins fondés qu'encourut *Maderne*, le premier regarde les bas-côtés de la nef; le second, la forme ovale donnée aux coupoles de leurs chapelles; le troisième s'applique à l'extension en largeur du frontispice de l'église.

Quant à la première critique, on trouve effectivement que les bas-côtés auroient été d'un beaucoup plus bel effet s'ils avoient offert la continuation des ouvertures ou arcades construites par Michel-Ange dans les branches septentrionale et méridionale de la croix; en sorte que dès l'entrée, l'œil auroit percé sans obstacle jusqu'à l'extrémité de la partie occidentale. Mais la chose ne put avoir lieu dans la disposition nouvelle. Lorsqu'on examine sur le plan l'état du monument au point où *Maderne* le trouva, on ne voit pas comment on eût obtenu cet effet sans détruire ce qui étoit déjà fait, et sans rencontrer à l'extrémité du bas-côté la masse des piliers du dôme.

Il est certain, quant au second reproche, que le bas-côté ayant déjà une largeur moindre que celle des arcades de la nef, *Maderne* a été tenu d'élever les coupoles de ses chapelles sur un espace plus long que large, et que cela dut l'induire à leur donner une forme sans doute en soi moins régulière. Mais on peut affirmer qu'en réalité et sur le lieu, c'est-à-dire dans l'intérieur même de ces coupoles, le désavantage de forme dont on parle frappe on ne peut pas moins le spectateur.

Le troisième reproche a pour objet l'extension du frontispice de l'église au-delà de la largeur réelle de l'édifice. A cela on répond d'abord que cette extension fut ordonnée à *Maderne* par l'obligation qu'on lui imposa d'adjoindre à la façade deux campaniles. Il faut dire ensuite que si ces campaniles, dont il n'existe plus que le souvenir, eussent été élevés aux deux côtés d'un portail qui n'eût pas excédé la lar-

geur réelle de l'eglise, leur masse se seroit par trop confondue avec celles de la grande coupole et des petites coupoles accessoires. Qui sait enfin si cette extension ne fut pas dans l'esprit de *Maderne* la preparasion ou la prédiction de cette magnifique addition de la place, projetée dès l'origine, et réalisée enfin par la colonnade de Bernin?

Mais la critique a, dans tous les temps, fait à *Maderne*, ou du moins à son prolongement de Saint-Pierre, le reproche d'avoir entièrement altéré le projet de Michel-Ange. C'est, dit-on, à cet alongement de la nef d'entrée qu'il faut s'en prendre si Saint-Pierre, selon bien des personnes, paroît moins grand qu'il n'est.

Sans vouloir nous engager ici dans une controverse de théorie dont les élémens sont vagues et les applications fort arbitraires, nous pourrions d'abord disculper *Maderne*, sur ce qu'il ne fit qu'exécuter le changement qui lui fut prescrit, et, comme on l'a vu, pour de fort bonnes raisons de convenance. Mais ce qui justifieroit l'artiste n'absolveroit pas pour cela l'ouvrage au tribunal du goût. Disons donc d'abord que les censeurs semblent avoir oublié que cependant la croix latine avoit été le premier type du nouveau Saint-Pierre, et que Bramante l'avoit adoptée, ainsi qu'on peut le voir dans le plan que Serlio nous a conservé. Revenir à ce plan, c'étoit par conséquent revenir à l'idée première du premier architecte.

Est-il bien vrai ensuite qu'il faille attribuer à ce prolongement, comme l'a prétendu Milizia, l'effet dont se plaignent ceux qui trouvent que Saint-Pierre paroît moins grand qu'il n'est? On avouera que la coupole n'y joue plus, comme selon le plan de Michel-Ange, le rôle principal et l'on pourroit dire unique, enfin que deux très-grandes parties s'y partagent l'impression que toute grandeur d'espace fait sur nos sens. On ne nie pas que le Saint-Pierre de Michel-Ange n'eût eu pour l'esprit le mérite de cette grandeur morale qui procède de l'unité; mais s'il s'agit de grandeur matérielle, il ne se peut pas qu'une augmentation de 180 pieds en longueur ait rappetissé pour les sens l'effet de la dimension du vaisseau.

Disons au reste que le reproche dont il s'agit est fait ordinairement par ceux qui comparent l'effet produit par la dimension de Saint-Pierre à celui des intérieurs gothiques, plus legers dans leurs supports et d'une procérité disproportionnée avec leur largeur. Il suffit en tout genre qu'une des dimensions d'un tout soit exagérée aux dépens des autres, c'est-à-dire qu'il y ait disproportion, pour qu'elle fasse au sens externe ou à l'instinct l'illusion de la grandeur. Ainsi un homme bien proportionné, quoique plus grand, paroîtra plus petit que celui dont la stature sera grêle et le corps sans embonpoint. Ainsi une allée étroite d'arbres très-élevés, paroîtra avoir plus de longueur qu'une allée d'arbres semblables, beaucoup plus longue, mais plus large. Quelque chose qu'on puisse en dire, l'addition de *Charles Maderne* a ajouté dans Saint-Pierre une grandeur à une autre grandeur. C'est la plus vaste nef qu'il y ait, jointe à la plus vaste coupole que l'on connoisse.

Maderne mérite des reproches plus fondés sous le rapport du style ou du goût, soit d'ordonnance, soit d'ornemens, dans le frontispice qu'il éleva en avant de la basilique. On n'aime pas à rencontrer dans la composition de ce portail les grandes ouvertures de fenêtres d'un palais, ni surtout cet attique si peu en rapport avec l'intérieur. Toutefois n'oublions pas que ces données auxquelles il dut se raccorder lui étoient imposées par la partie extérieure et occidentale du monument, ouvrage de Michel-Ange. N'oublions pas non plus la sujétion de la *loggia*, destinée à la bénédiction pontificale. Nonobstant ces excuses, il faut reconnoître que rien n'eût empêché *Maderne* d'appliquer à la devanture de ce portail une disposition de colonnes et de pilastres moins irrégulière, plus de sagesse et de pureté dans les détails, enfin un parti généralement plus large, plus simple et plus noble. Mais il faut le dire, déjà le goût, au temps de *Maderne*, inclinoit vers cette corruption de formes que Borromini son élève devoit bientôt après porter jusqu'à l'extravagance.

On diroit que la destinée de *Maderne* auroit été de terminer les entreprises d'autrui, genre de travail dans lequel la gloire n'est pas en proportion de la peine et du mérite. Il y a souvent plus de difficulté à rachever les ouvrages d'autrui qu'à en créer de nouveaux. Après avoir, dans l'espace de sept à huit années, terminé Saint-Pierre, il fut employé à l'achèvement du palais pontifical sur le mont Quirinal. Ce fut pour lui une heureuse occasion d'exercer son talent dans un autre genre. On convient généralement qu'il s'y fit beaucoup d'honneur par la construction de la chapelle papale, et par la distribution des appartemens. Divers travaux de réparations et d'embellissement aux palais Olgiati, Borghèse et Ludovisi, ajoutèrent à sa réputation.

Il existoit dans les ruines de ce qu'on appelle à Rome le temple de la Paix une belle colonne colossale de marbre blanc cannelée et d'un seul bloc. *Maderne* proposa au pape de la faire transporter sur la place de Sainte-Marie-Majeure; le projet fut approuvé. Cette colonne est celle qu'on voit actuellement en avant de l'entrée postérieure de la basilique, élevée sur un piédestal en marbre, et couronnée par une figure en bronze de la sainte Vierge.

Peu d'ouvrages furent projetés ou entrepris à Rome du vivant de *Maderne* sans qu'il y ait pris part. Ainsi il acheva pour le marquis Lancelotti son palais, à l'exception de la porte exécutée sur les dessins de Dominicain. Mais un grand et beau palais qu'il eut l'avantage de commencer et de terminer, est à Rome le palais Mattei. On aime à trouver dans sa facade, composée de trois grands étages et d'un *messanino*, avec treize fenêtres à chaque étage, cette

grande et noble disposition, cette belle répartition de pleins et de vides, ces espacemens lisses qui font briller les chambranles des fenêtres, enfin ce style sage, cette correction de profils et de détails qui rappellent le goût des grands maîtres du seizième siècle. *Charles Maderne* ne s'est laissé aller dans cet ouvrage à aucun de ces caprices de forme et d'ornement qu'il eut plus d'une fois ailleurs le tort d'autoriser par son exemple, et qui déjà dans les bâtimens de son temps sembloient préluder à la corruption générale du goût.

La confiance qu'il avoit inspirée à tous les papes sous le règne desquels il vécut lui fit donner la commission de reconnoître la forteresse de Ferrare et d'en lever les plans. Une autre fois il fut chargé d'aller à Pérouse pour détourner l'inondation causée par les eaux de la Chiana. A son retour il fut décoré de l'ordre de l'Eperon-d'or, que le pape lui conféra en y ajoutant le don d'une chaîne très-riche.

Si *Maderne* eût prolongé sa carrière, il auroit seul attaché son nom à un des plus grands et des plus somptueux édifices de Rome, le palais Barberini, dont Urbain VIII l'avoit chargé de faire les plans; mais il paroît n'avoir pu en commencer que l'élévation. Attaqué de la pierre, il s'y faisoit porter en litière. Bernin réduisit après lui cette entreprise, et lui succéda dans le plus grand nombre de ses ouvrages.

MADRIERS, s. m. pl. On donne ce nom dans la charpenterie à des pièces de bois méplates, de 3, 4, 5 et 6 pouces d'épaisseur, sur 10, 12, 15 et 16 pouces de largeur.

On s'en sert pour faire les pilotis; et au fond des tranchées, dans les terrains de mauvaise consistance, pour asseoir les fondations des murs.

On s'en sert pour soutenir les terres dans les tranchées qu'on fait pour bâtir, et dans les fouilles des mines.

On s'en sert pour former le plancher des plateformes des batteries de canons et de mortiers, etc.

MAGASIN, s. m. C'est un lieu où l'on tient toutes sortes d'objets de service, toutes sortes de marchandises, pour les débiter, soit en gros, soit en détail.

Magasin d'atelier. Hangar formé en manière de baraque, où un entrepreneur fait serrer tous les équipages d'un atelier, comme échelles, dosses, cordages, outils, etc. qui sont sous la garde d'un seul homme chargé de leur entretien. Il y a dans les grands ateliers des *magasins* particuliers de charpenterie; d'autres où l'on tient de la tuile, de l'ardoise et des lattes pour les couvertures; des *magasins* de serrurerie contenant de gros et de menus fers; d'autres de menuiserie, de vitrerie, etc. On met également dans ces *magasins* et ce qui provient des démolitions, et les matériaux neufs. Il y a des gens chargés d'avoir soin de tous ces objets et de les distribuer par compte.

Magasin de marchand. C'est chez un marchand un lieu plus ou moins spacieux, soit à rez-de-chaussée, soit au premier étage, où sont renfermées les marchandises relatives au genre de son commerce. Quand le *magasin* est contigu à une boutique, on l'appelle arrière-boutique. Il y a un art d'éclairer diversement les *magasins* et d'y faire venir le jour selon la nature des marchandises, qui peuvent paroître avec plus ou moins d'avantage selon la manière dont elles sont éclairées.

Magasin général de marine. Lieu où l'on enferme et où l'on distribue toutes les choses nécessaires à l'armement des vaisseaux. Les *magasins* particuliers sont ceux qui sont destinés à enfermer les vivres, les poudres, les câbles, le goudron, etc. Chacun de ces *magasins* porte le nom de ce qu'il renferme.

MAIANO (Giuliano da), architecte florentin, né en 1377, mort en 1447.

Il naquit à *Maiano*, petit endroit proche de Fiesole. Son père, qui étoit ouvrier en pierres et en faisoit commerce, vint s'établir à Florence, et là fut élevé *Giuliano* au milieu des travaux propres à faire naître à la fois en lui le goût de la sculpture et celui de l'architecture, dont l'usage de ces temps contribuoit encore à réunir la pratique.

Divers ouvrages de sculpture en marqueterie et en ornemens, que les Florentins nomment *tarsia*, le rendirent célèbre et le firent appeler en diverses villes; mais l'architecture devint bientôt son art favori, et Alphonse, roi de Naples, lui confia la construction du palais de *Poggio Reale*. Ce fut, pour le temps, un magnifique ouvrage. L'artiste y développa toutes les ressources d'un génie fécond : rien de ce qui fait le luxe et l'agrément d'une habitation royale n'y fut épargné, et le goût de l'architecture répondoit à sa richesse. Malheureusement il ne reste que des souvenirs de ce monument.

Naples a toutefois conservé un souvenir de *Giuliano da Maiano* : c'est une belle porte en marbre, d'ordre corinthien, en manière d'arc-de-triomphe, enrichie de grandes figures et de bas-reliefs. On la voit encore à Castel-Nuovo, mais dans un site étroit, et environnée de bâtimens qui empêchent l'œil d'en jouir.

Giuliano da Maiano fut bientôt appelé à Rome par le pape Paul II, pour construire dans le palais du Vatican; mais le pontife lui réservoit une plus grande entreprise et qui devoit perpétuer son nom : on veut parler du palais de Saint-Marc, un des plus vastes édifices de Rome, et dans la construction duquel il sut mettre en œuvre un grand nombre de matériaux provenant des ruines du Colisée. On lui a toutefois attribué à tort la destruction de cet ancien

monument. Il est constant que des causes très-antérieures à cette époque avoient contribué de toutes sortes de manières à la prodigieuse dégradation de l'amphithéâtre. Les matériaux gisoient à terre dans les terrains adjacens, et l'architecte du palais de Saint-Marc, comme d'autres le firent ensuite, se contenta d'employer des pierres qui n'avoient plus de destination.

Giuliano da Maiano fut chargé par Paul II du soin d'élever, en l'agrandissant, la coupole de l'église de Lorette. Il ne conduisit l'ouvrage que jusqu'à la corniche. Ce fut son neveu *Benedetto da Maiano* qui la termina.

Forcé de retourner à Naples pour finir des travaux qu'il y avoit commencés, il mourut dans cette ville, âgé de soixante-dix ans. Le roi lui fit faire d'honorables funérailles, et lui fit élever un tombeau en marbre.

MAIANO (Benedetto da). *Benedetto* paroît avoir été l'élève de Giuliano, son oncle, et comme lui il s'occupa dans sa jeunesse des travaux de sculpture d'ornement en bois et en marbre. Vasari vante parmi ses premiers ouvrages ceux qu'il fit pour la porte de la salle d'audience de la Seigneurie, à Florence. Ce sont des petits enfans qui jouent avec des rinceaux; on y remarque la figure d'un petit saint Jean enfant, qui a deux brasses de proportion.

Naples et Faenza exercèrent successivement ses talens en sculpture; et, de retour à Florence, il mit le comble à sa réputation dans cet art par les magnifiques compositions des bas-reliefs en marbre qu'il exécuta pour la chaire de l'église de Sainte-Croix, ouvrage qui fut payé des deniers d'un riche marchand, citoyen de Florence, nommé *Pierre Mellini*. *Benedetto*, en adossant cette chaire à un des piliers de l'église, avoit projeté d'en pratiquer la montée à travers le pilier même, ce qui devint le sujet de beaucoup de difficultés et de contestations; car les administrateurs de la fabrique s'opposèrent à ce qu'on affoiblît par un semblable percé la solidité d'un pilier. Toutefois, on proposa des mesures d'exécution si bien garanties, qu'à la fin le projet fut adopté; et *Benedetto* se fit encore beaucoup d'honneur par les moyens qu'il employa pour renforcer le pilier et le préserver des inconvéniens qu'on avoit redoutés.

Vasari nous présente *Benedetto da Maiano* comme un homme qui fit peu d'ouvrages en architecture, mais qui y porta un jugement excellent, un esprit plein de ressources; ce dont il fit preuve dans certains travaux du palais de la Seigneurie, où il exécuta différentes distributions avec autant de talent que de succès, et aussi à un portique de l'église de la *Madona delle Grazie*, hors d'Arezzo.

Philippe Strozzi l'ancien, un des plus riches citoyens de Florence, vouloit laisser un monument de ses richesses dans l'érection d'un palais qui transmît son nom et sa mémoire. Il fit choix de *Benedetto da Maiano*, qui lui donna le modèle d'un palais isolé de toute part, colosse d'architecture et de construction, qui est encore aujourd'hui au nombre des merveilles de Florence. *Benedetto* en commença la construction, dont nous dirons peu de chose ici, parce que la plus grande part d'honneur dans cette entreprise est restée à Simone, dit *Cronaca*, qui s'y est immortalisé par le beau couronnement qu'il y exécuta, par la cour qu'il y acheva, et par tous les détails qui ont fait de ce palais une des plus célèbres curiosités de la ville. (*Voyez* Polaiolo detto il Cronaca.)

Benedetto da Maiano mourut âgé de cinquante-quatre ans, l'an 1498, et fut honorablement enterré à Florence, dans l'église de Saint-Laurent.

MAIGRE, adj. Épithète qu'on donne, en maçonnerie, à une pierre dont on a enlevé trop de superficie, et qui se trouvant plus petite que l'endroit qu'elle doit remplir, laisse par conséquent ses joints trop ouverts. En charpenterie, un tenon ou un lien est *maigre*, lorsque, étant trop mince, il ne remplit pas son entaille ou sa mortaise.

MAIGREUR, s. f. Le vice qu'indique le mot *maigreur* attaque les productions de l'architecture comme celles de tous les autres arts.

La *maigreur* est un défaut dans la conformation des individus, de quelque cause qu'elle provienne. Un de ses principaux effets est d'altérer les proportions de la nature, qui consistent essentiellement dans le rapport que la hauteur ou la longueur doit avoir avec la largeur, soit des parties, soit de l'ensemble. Ainsi, une personne maigre ou amaigrie par cause de maladie, perdant de l'ampleur et de l'embonpoint de ses formes, paroîtra d'une stature grêle et alongée.

Tel est aussi, comme on sait, pour la vue l'effet des figures dont le genre tient au goût des écoles primitives dans les tableaux du quinzième siècle. La *maigreur* est un de leurs caractères distinctifs.

Dès que l'imitation du corps humain eut fait connoître la science des proportions, il fut impossible que l'architecture ne s'en appliquât point les principes. Quoique opérant avec d'autres élémens sur un autre ordre de formes, il fut naturel qu'on reconnût à un édifice la propriété d'exprimer des rapports de parties agréables ou non; et l'homme, dès qu'il raisonna sur ces rapports et sur ces causes, ne put pas s'empêcher de trouver dans la conformation de son propre corps le type des proportions auxquelles il se plut à assimiler ses ouvrages.

De là l'idée de toutes les analogies que la théorie de l'architecture a puisées dans l'étude de la nature.

De là l'idée de *maigreur*, appliquée tantôt à un goût d'architecture, tantôt à un édifice ou à une ordonnance, tantôt à chaque détail.

Une architecture a de la *maigreur* quand le principe originaire de sa formation ou la construction

primitive qui lui servit de type y ont accrédité l'emploi de supports élancés, de grands vides, et de tous ces jeux de caprice que le goût de bâtir des Arabes, par exemple, ou des gothiques, nous fait voir.

Un édifice ou une ordonnance a de la *maigreur* quand il y manque un juste rapport entre les pleins et les vides, quand on y cherche ce genre de grandeur qui tient à la seule hardiesse de l'élévation, quand l'idée de solidité n'y est pas rendue dominante, quand on met la beauté dans la légèreté, et qu'aucun principe de proportion ne règle les relations que chacune des dimensions d'un objet doit avoir avec les autres dimensions.

Chaque détail peut avoir de la *maigreur,* selon qu'il est mal accompagné ou selon qu'il est mal exécuté; car la *maigreur* résulte aussi souvent de la manière dont les objets, les profils, et surtout les ornemens, sont sculptés; il en est ainsi de ce genre d'effet en architecture, comme de celui que produit le travail du ciseau en sculpture, lorsque l'artiste joint à une manière de voir mesquine une manière de faire roide et sèche.

MAIL, s. m. C'est le nom d'un jeu qui a donné son nom au local où on le jouoit autrefois.

C'étoit une allée d'arbres de 3 ou 400 toises de long sur 4 ou 5 toises de largeur, bordée d'ais attachés contre des pieux à hauteur d'appui, avec une aire de recoupes de pierre, couverte de ciment, où l'on chassoit des boules de bois avec un *mail* ou *maillet* ferré et à long manche.

MAILLÉ. Espèce de maçonnerie présentant l'image de mailles, qu'on appelle aujourd'hui *reticulatum* des Romains. (*Voyez* Reticulatum.)

MAIN, s. f. Nom qu'on donne à une pièce de fer recourbée de différentes manières, qui sert à enlever toutes sortes d'objets ou de fardeaux.

MAIRRAIN, s. m. Bois de chêne refendu en petites planches minces, dont on lambrisse quelquefois des couvertures ceintrées, et dont on se sert encore pour faire des panneaux de menuiserie.

Le mot *mairrain* vient, dit-on, du mot latin *materiamen*, qui signifioit anciennement toute sorte de bois à bâtir, comme il paroît par plusieurs ordonnances et par la traduction que Jean Martin a faite du *Traité d'Architecture* de Léon-Baptiste Alberti.

MAISON, s. f. Ce mot vient du latin *mansio,* habitation.

Le mot *maison* est devenu le terme général qui exprime toute espèce d'habitation, en exceptant toutefois celles des rois, des princes, qu'on appelle *palais*, nom qu'on donne aussi aux édifices occupés par de grands établissemens publics. (*Voyez* Palais.)

Il n'y a point de mot en architecture qui comprenne autant de notions variées, parce qu'il n'y a rien, dans le fait, de plus divers que ce qu'on appelle une *maison,* considérée selon la différence des temps, des pays, des climats, des âges de la société, des formes de la civilisation, des usages domestiques, des mœurs, des richesses, des états, des professions, et d'une multitude de causes qui influent sur la forme, la disposition, la mesure et l'ornement des habitations.

Plus ce mot semble donc offrir de notions, plus il est sensible qu'un article ne sauroit les renfermer. D'ailleurs le système de division qui appartient à la forme de dictionnaire a dû nécessairement répartir les détails renfermés sous cette dénomination, dans une multitude d'articles dont le nombre seroit trop long à indiquer, et que le lecteur saura trouver de lui-même.

On se bornera donc ici à présenter les notions les plus succinctes sur l'objet de cet article; et comme il n'y en a point où l'on puisse mieux placer les connoissances d'antiquité sur la disposition générale des *maisons* grecques et romaines, nous allons rapporter ce que Vitruve nous en a appris.

La *maison* des Grecs, selon Vitruve, étoit partagée en deux séries d'appartemens, l'une pour les hommes, *andronitis,* l'autre pour les femmes, *gynæconitis.* Ces *maisons* n'avoient point de vestibule, comme celles des Romains.

D'abord on traversoit un passage où se trouvoient de chaque côté quelques corps-de-logis. Ce passage conduisoit à une galerie appelée *prostas,* d'où on entroit dans de grandes salles où les femmes travailloient avec leurs esclaves à différens ouvrages. Ensuite venoit la chambre à coucher, *thalamus,* et à l'opposé la pièce nommée *antithalamus,* destinée aux visites. Autour des portiques de la galerie il y avoit des chambres et des pièces consacrées aux usages domestiques. Dans cette partie de la *maison* se trouvoit une salle à manger.

Un passage conduisoit à l'appartement du mari. Cet appartement se composoit de quatre grandes pièces carrées, propres à contenir quatre lits de table à trois places, avec un espace suffisant pour le service, la musique et les jeux. Les femmes n'étoient point admises dans ces salles de festin. A la suite étoit un portique pour la conversation et la promenade, une salle d'audience, une bibliothèque, et une galerie de tableaux.

Auprès de la *maison* il y avoit encore un petit corps de bâtiment, séparé de l'édifice principal, uniquement destiné à loger des étrangers.

Il paroît vraisemblable que les *maisons* des Grecs n'avoient en général qu'un étage, qu'elles se terminoient en terrasses, ce que prouvent plusieurs passages et ce que nous avons rapporté à l'article *illumination*, de l'usage où l'on étoit à Athènes d'éclairer par des flambeaux, de dessus les *maisons,* la pompe des panathénées.

Les fenêtres paroissent avoir été pratiquées de ma-

nière à faire venir le jour d'en haut, et l'on croit que les *maisons*, par la nature même de leur disposition, avoient peu de fenêtres sur la rue.

On sait, par divers passages des auteurs, que les maisons des particuliers à Athènes étoient modiques et avoient peu d'apparence. Au temps de Démosthènes, on citoit les *maisons* de Miltiade et de Thémistocle comme se distinguant fort peu de celles des simples citoyens. Nous croyons devoir citer ici le passage de l'orateur athénien dans sa harangue contre Aristocrates, parce qu'en même temps qu'il fait connoître l'état des choses à cet égard, il en donne aussi la raison.

« Ceux (dit Démosthènes) qui connoissent la *maison* de Thémistocle, celle de Miltiade et des autres grands hommes de ce temps-là, voient que rien ne les distingue des *maisons* ordinaires. Quant aux édifices publics, ouvrages de nos pères, ils les ont construits si beaux et en si grand nombre, qu'ils n'ont laissé à leurs descendans aucun moyen d'enchérir sur leur magnificence. Nous avons sous les yeux les vestibules, les portiques, les arsenaux, le Pirée, et les autres embellissemens dont nous leur sommes redevables. De nos jours l'opulence des particuliers qui se mêlent des affaires de l'Etat est portée au point que les uns se sont bâti des maisons qui surpassent en beauté nos grands édifices...... Quant aux ouvrages que la ville fait construire, ils sont si modiques et si misérables, que j'aurois honte d'en parler. »

On voit par là qu'il arriva à Athènes (ce qui arrive partout) que le luxe des *maisons* augmenta à mesure que diminua celui des monumens publics; et il est probable que la Grèce ayant perdu, avec son indépendance, des occasions de dépense pour l'entretien des armées et des flottes, le superflu des richesses dut s'employer en dépenses particulières, et que la construction des *maisons*, ainsi que leur magnificence, dûrent y gagner.

Les Romains, qui, contre l'usage des Grecs, vivoient en commun avec leurs femmes, dûrent nécessairement adopter une autre disposition dans l'intérieur de leurs *maisons*. Ainsi, comme on l'a dit plus haut, la maison grecque n'avoit pas l'*atrium* ni le *cavædium*, dans lequel on entroit immédiatement. Devant l'entrée de la *maison* romaine étoit une espèce de porche, appelé *vestibulum*. Les Romains avoient, à ce qu'il paroît, emprunté leur *atrium* des Etrusques. Ordinairement il formoit un carré assujéti à des proportions différentes, et dont on comptoit cinq espèces. (*Voyez* ATRIUM.) L'espèce toscane étoit la plus simple; la corinthienne étoit la plus magnifique, il y régnoit une colonnade tout à l'entour. Les appartemens étoient situés sur les deux côtés longs de l'*atrium*. En face de la porte d'entrée se présentoit le *tablinum*, ou la salle des archives; il y avoit tout autour différentes salles à manger, des salons de compagnie, d'autres pièces pour la bibliothèque, la galerie des tableaux, etc.

Cette distribution, dans la *maison* romaine, varioit suivant l'état ou les occupations du propriétaire: encore faut-il dire que ces notions, que nous a transmises Vitruve, ne s'appliquent qu'à ces maisons occupées par une seule famille plus ou moins riche, et où l'architecture pouvoit, n'importe à quel degré, déployer ses ressources. En général, il paroît aussi résulter de la description de la *maison* romaine, qu'elle n'avoit qu'un rez-de-chaussée. Mais il est évident que tel ne pouvoit être le genre du plus grand nombre des *maisons*, et surtout de celles qui servoient d'habitation à plus d'une famille. On sait que ces *maisons* avoient beaucoup d'étages. Pour remédier aux abus de cette multiplicité d'etages, et à l'insalubrité qui en résultoit, Auguste avoit ordonné que les maisons n'eussent pas plus de 70 pieds de hauteur. Dans la suite Trajan en borna l'élévation à 60 pieds.

Au reste on doit dire que rien n'est moins facile à établir que la connoissance précise des *maisons* chez les anciens, tant il y eut de diversités, selon les temps, les pays, les fortunes, les conditions et les usages.

Les découvertes de Pompeï ont jeté cependant quelque lumière sur cette partie de l'antiquité; malheureusement presque toutes les *maisons* de l'intérieur de la ville ont leurs élévations détruites; il n'en reste plus que les plans et les murs qui formoient les appartemens à rez-de-chaussée : tout incomplètes que sont ces habitations, il est très à désirer que l'on essaie d'en restituer l'ensemble. On doit espérer que si l'on achève de déblayer les cendres qui ont enseveli cette ville, on trouvera dans une *maison* ce qui manque à l'autre, et que de cette réunion de recherches il résultera de quoi se faire une opinion très-vraisemblable sur une matière tellement diverse de sa nature, que les notions puisées dans les écrivains ne peuvent guère servir à lever toutes les contradictions. Les *maisons* particulières sont partout les édifices les moins durables; parmi un si grand nombre de ruines antiques, tant à Rome que dans la Grèce, on ne sauroit affirmer qu'il reste quelques vestiges de *maisons*.

Pour ce qui regarde les *maisons* des pays et des temps modernes, il n'y a pas de sujet qui se prête moins à une analyse descriptive. Les mœurs de presque toutes les nations de l'Europe n'offrent point de ces données ou de ces conditions permanentes qui tendent à assujétir les habitations à une forme ou à une disposition qu'on puisse regarder comme étant commune au plus grand nombre. Dans une ville telle que Paris, il n'y a peut-être pas deux plans de *maisons* entièrement semblables, soit que ces *maisons* soient soumises aux besoins des locations, soit que l'architecture puisse en disposer avec liberté l'intérieur et l'extérieur. On ne peut donc faire autre chose que renvoyer celui qui voudroit se former une idée des diversités qui existent entre les *maisons* des différentes nations, aux recueils qui ont

été faits en chaque pays des ouvrages les plus remarquables en ce genre. On trouve de ces recueils en assez grand nombre : tels sont ceux qui ont été faits pour Rome, Florence, Venise, Gênes; tels sont en Angleterre les ouvrages d'Inigo-Jones, de Gibbs, etc.; en France, l'*Architecture française* de Blondel, etc.

Maison d'arrêt. (*Voyez* Prison.)

Maison-de-Ville. On donnoit assez généralement jadis, et l'on donne encore quelquefois ce nom à l'édifice qui renferme l'administration municipale d'une ville; on lui donne même encore le nom de *maison commune*. Cependant le mot *hôtel* ayant prévalu dans l'usage en France, comme synonyme de palais, on dit le plus ordinairement *hôtel-de-ville*. (*Voyez* Hôtel.)

Maison de campagne. Ce mot, selon l'usage ordinaire, signifie d'une manière fort générale toute habitation construite hors des villes, mais pour les habitans de la ville (ce qui la distingue de la *maison* rustique), soit que les citadins y fixent leur séjour, soit qu'ils y passent seulement un certain temps de l'année. La *maison de campagne* ne comporte pas à la vérité l'idée d'une grande étendue ou d'une exploitation de terres, mais elle ne l'exclut pas non plus.

Quant aux *maisons de campagne* des anciens, *voyez* Villa.

Maison rustique. Dans la classification que comporte le mot *maison*, on appellera ainsi les *maisons* des villageois, de ce qu'on nomme *paysans* ou *gens de campagne*.

On donne aussi ce nom à des bâtimens qui entrent dans l'ensemble d'une grande propriété, d'un grand établissement rural, et de ce qui complète la totalité des bâtimens que comprend une terre ou une grande maison de campagne, lorsqu'il s'y joint une exploitation considérable.

On appelle du nom de *maison rustique* une ferme, une métairie avec ses dépendances; elle doit être spacieuse, aérée, et propre à loger sans confusion les hommes et les animaux nécessaires à la culture des terres.

MALANDRES, s. f. pl. On appelle ainsi, dans les bois à bâtir, des nœuds pourris qui empêchent que les pièces, après avoir été équarries, puissent être employées.

MALE, adj. La force étant en général chez l'homme, comme dans toutes les races d'animaux, l'attribut du genre masculin, et cette propriété, qui est sensible aux yeux, se manifestant par le caractère prononcé des formes, on a donné dans tous les arts l'épithète de *mâle* à tout ouvrage, à tout objet qui porte empreint le caractère auquel on est habitué à reconnoître la force.

On appelle un dessin *mâle* celui dont les formes expriment la vigueur, et dont le trait est franc, hardi et sans tâtonnement. On appelle *mâle* une composition dont les lignes sont composées grandement, dont le parti général est simple et grandiose.

La qualité qu'on désigne par l'épithète de *mâle* entre aussi dans le nombre de celles que l'architecture exprime; il semble même qu'elle appartiendroit très-naturellement à cet art, et l'on pourroit dire au sens propre, si l'on prenoit dans le même sens que Vitruve ce qu'il rapporte de l'invention ou de la formation des ordres dorique et ionique, dont le type et les accessoires se seroient, dit-il, modelés sur les proportions de l'homme et de la femme. Tout cela ne peut à la vérité s'entendre que dans le sens d'une imitation par analogie; il n'en résulte pas moins cependant que le dorique et l'ionique représentent les deux qualités principales qui distinguent les deux sexes, savoir, la force et la grâce. Dès-lors le caractère dorique est le caractère *mâle*.

Ce qu'on appelle *mâle* en architecture est synonyme de force, de puissance, de solidité, d'énergie. Des proportions plus ou moins massives, une ordonnance simple et économe de détails, plus de plein que de vide dans les extérieurs des édifices, des matériaux d'une grande dimension, l'emploi des bossages, de la saillie dans les profils, de la hardiesse dans l'exécution matérielle; voilà ce qui donne à l'architecture, ou pour mieux dire à ses ouvrages, un caractère *mâle*.

MALFAÇON, s. f. Ce mot, par sa seule composition, donne sa définition; il signifie *mauvaise façon, mauvaise manière de faire*, ou *manière de faire mal*.

Ce mot se dit, dans tous les ouvrages de bâtiment, de tout défaut, soit de matière, soit de travail, provenant ou de l'infidélité, ou de l'épargne, ou de l'ignorance, ou de la négligence.

Le nombre des *malfaçons* est infini; on va se contenter d'en faire connoître les principales, ou les plus ordinaires, dans les divers travaux de bâtiment.

Malfaçon en maçonnerie. C'est ne pas poser les pierres sur leur lit, ne pas faire un cours d'assises de la même épaisseur dans toute sa longueur; c'est faire des plaqués et des incrustations dans les murs de médiocre épaisseur, et particulièrement dans les chaînes; c'est fermer des cours d'assises avec de trop petits clausoirs; c'est poser des pierres dont les paremens sont gauches; c'est asseoir des moellons de plat dans la construction des voûtes, au lieu de les mettre en coupe; c'est laisser des jarrets et des balèvres aux voûtes; c'est élever des murs qui n'ont point d'empatement, de retraite, ni de fondement ou de fruit suffisant; c'est employer du mortier où il n'y a pas la quantité de chaux nécessaire, ou qui en a trop; c'est se servir de plâtre éventé ou noyé; c'est mettre des fentons de bois au lieu de fer dans les languettes des tuyaux des cheminées; c'est ne pas couvrir suffisamment de plâtre les chevêtres; c'est mal clouer les lattes pour les enduits des plafonds.

Malfaçon en charpenterie. C'est mettre en œuvre des bois défectueux ou tortus, ou plus forts qu'il n'est nécessaire, dans la vue d'augmenter le toisé; mettre trop ou trop peu de solives, poteaux ou chevrons dans les planchers, pans de bois et combles; ne pas assembler les bois à tenons et mortaises, et par d'autres coupes suivant l'art, et les arrêter en place avec des dents de loup, etc.

Malfaçon de couverture. C'est employer de la tuile mal cuite, de l'ardoise de mauvaise qualité, leur donner trop de pureau, ne pas les attacher sur le lattis, faire les plâtres trop maigres.

Malfaçon de menuiserie. C'est employer du bois trop vert, ou qui a des défauts, cacher l'aubier, les nœuds vicieux, etc. avec des tampons, de la futée; faire des panneaux ou des parquets trop minces, etc.

Malfaçon en serrurerie. C'est se servir de fers de mauvaise qualité, aigres, cendreux, pailleux, etc.; faire les tirans ou harpons, les ancres, trop longs ou trop courts; faire les pièces de fer trop grosses pour en augmenter la pesanteur; faire les menus ouvrages trop légers, les serrures mal garnies et sans bonne rivure, etc.

Malfaçon en vitrerie. C'est employer du verre moucheté, casilleux, ondé, gauche, etc.

MALTHA. Ce mot désignoit dans l'antiquité un ciment, un corps glutineux qui avoit la faculté de lier les corps les uns aux autres. Les anciens nous apprennent qu'il y en avoit de deux sortes, le naturel et le factice; celui-ci, qui étoit fort en usage, se composoit de poix, de cire, de plâtre et de graisse. Il y avoit une autre espèce de *maltha* factice, dont les Romains se servoient pour blanchir les murs intérieurs.

La *maltha* naturelle est une espèce de bitume avec lequel les Asiatiques enduisent leurs murailles; lorsqu'il a une fois pris feu, l'eau ne peut plus l'éteindre, et elle ne contribue au contraire qu'à l'enflammer davantage.

MANÉGE, s. m. Lieu propre à l'équitation; il y en a de couverts; il y en a en plein air.

Les Romains dans leurs maisons de campagne en avoient, à ce qu'il paroît, de découverts, qu'on appeloit *hippodromes;* tel étoit celui que Pline le jeune nous décrit dans sa maison de Toscane. Son enceinte, dit-il, est formée de platanes dont les troncs sont revêtus de lierre (*Voyez* VILLA.)

Les *manéges*, tels qu'on les pratique aujourd'hui, sont de grands bâtimens couverts, ordinairement en carré long, éclairés d'en haut, et dont l'aire est formée, soit de sable, soit de crottin de cheval, où l'on dresse les chevaux, et où l'on apprend à monter à cheval.

On donne aussi le nom de *manége* à des emplacemens circulaires et disposés en manière d'amphithéâtre où l'on fait manœuvrer des chevaux, et où l'on donne des représentations d'exercices ou de danses sur des chevaux.

Le *manége*, dans le palais dont il fait partie, peut devenir un ouvrage d'architecture remarquable, uniquement à l'extérieur, car l'intérieur comporte la plus grande simplicité. On cite parmi les *manéges* destinés à l'instruction de la jeunesse militaire celui qui a été bâti par le prince de Saxe-Gotha en Allemagne. On le dit remarquable par le goût qui a présidé à sa décoration.

MANIER, v. a. Se dit, dans tous les arts, de l'exercice des instrumens propres à chacun d'eux. Ainsi on *manie* plus ou moins habilement le pinceau, le ciseau, le crayon, la règle, le compas, etc.

Manier à bout. C'est relever la tuile ou l'ardoise d'une couverture, et y ajouter du lattis neuf avec les tuiles qui manquent. C'est aussi, sur une forme neuve, asseoir du vieux pavé, et en remettre du nouveau à la place de celui qui est cassé.

MANIÈRE, s. f. C'est un mot emprunté dans le langage des arts aux habitudes ordinaires de la vie; car bien que *manière* soit le synonyme de *façon*, *méthode*, on l'applique à ce qu'on appelle la façon d'être des personnes, lesquelles effectivement ont chacune, comme on le dit, leurs *manieres* qui les distinguent et les font reconnoître.

Il en est de même des artistes et de leurs ouvrages, où chacun se fait remarquer par certaines habitudes particulières qui deviennent leur caractère distinctif.

Ces diversités tiennent à celles que la nature elle-même a mises entre ses individus, et on les observe dans chacune des parties qui constituent un art.

On dit la *manière* de dessiner, la *manière* de peindre, la *manière* de draper, la *manière* de composer, etc., et c'est surtout cela qui compose la façon de faire d'un artiste, ou cette sorte de physionomie qu'on appelle sa *manière*, et à laquelle un œil tant soit peu exercé reconnoît chaque maître.

Il y a non-seulement la *manière* du maître, il y a celle de son école, il y a celle de son siècle. Chaque pays a dans ses ouvrages une *manière* qui n'est pas celle d'un autre pays.

Ce mot se dit plus volontiers en peinture et en sculpture qu'en architecture. C'est qu'effectivement la *manière* se rapporte beaucoup à ce qui dépend de l'action directe et personnelle du pinceau ou du ciseau, à ce que l'homme exécute par lui-même. Or l'exécution en architecture est beaucoup moins immédiate; et quoiqu'elle résulte aussi du goût, du sentiment et des qualités particulières de l'architecte, cependant elle n'est pas le produit réel d'une action qui soit celle de l'inventeur. Celui-ci a besoin de mains étrangères et d'un travail qu'il se borne à diriger.

Toutefois cette direction imprime encore à l'exécution d'un édifice un certain caractère qui dévoile la *manière* du maître.

Du reste on se sert aussi du mot *manière* en architecture pour exprimer le goût de bâtir, de composer et d'orner. On s'en sert surtout pour ce qui regarde l'art des profils. On dit qu'un architecte a une *manière* de profiler sèche, large, grandiose, maigre, etc.

MANIÉRÉ, adj. On use de cette épithète pour exprimer l'abus qu'on fait dans le monde de ces manières qu'on appelle *agréables*. Un homme *maniéré* est un homme qui a de l'affectation et un maintien trop recherché.

Maniéré signifie aussi, dans le langage des arts, une habitude d'outrer l'agréable, et plus généralement encore toute espèce de prétention à paroître, et qui fait sortir de la vérité naturelle.

MANIVELLE, s. f. C'est une pièce de fer coudée deux fois à angle droit, que l'on ajuste à l'extrémité de l'essieu d'une roue de machine pour la faire tourner.

MANOEUVRE, s. m. On appelle de ce nom celui qui dans la bâtisse sert le compagnon maçon ou le couvreur, qui gâche le plâtre, nettoie les calibres, etc.

MANOEUVRE, s. f. Ce terme signifie, dans l'art de bâtir, le mouvement libre des ouvriers et des machines dans un endroit serré et étroit, pour pouvoir y travailler; comme dans une tranchée, pour élever un mur d'alignement au cordeau; dans un batardeau, pour fonder une pile de pont, etc.

Afin que la *manœuvre* puisse avoir lieu, il doit y avoir au moins 6 pieds d'espace : par exemple, 6 pieds de distance entre le batardeau et la pile suffisent pour laisser la *manœuvre* libre.

MANSARDE, s. f. On dira encore, à la vie de François Mansart, ce qu'est cette sorte de fenêtre qu'on appelle ainsi, du nom de celui qui passe pour en être l'inventeur. On nomme toutefois ainsi des lucarnes prises dans les combles, de quelque manière qu'elles soient pratiquées.

La *mansarde* consiste en cela que le comble où on la pratique se trouve brisé ou ployé, comme on voudra dire, de manière à former une ligne perpendiculaire et une ligne inclinée. L'objet de cette disposition du comble est d'éviter dans l'intérieur des chambres éclairées par des lucarnes de comble cette partie rampante ou inclinée qui en rend l'usage fort incommode, et qui oblige, si l'on veut plafonner ces intérieurs et en rendre l'habitation régulière, de boucher par une cloison l'espace compris entre le plancher et la pente du toit. L'habitude qui régna long-temps en France de ces combles d'une hauteur démesurée, et dont la capacité intérieure étoit perdue pour l'habitation, fit chercher les moyens de mettre à profit ces espaces, et ensuite d'y pratiquer des logemens commodes, et c'est ce qui a fait inventer cette sorte de comble brisé.

MANSART (François). On met ordinairement un D au lieu d'un T à la fin du nom de cet architecte. Cependant la manière dont nous l'écrivons ici a pour soi plus d'un témoignage authentique; d'abord les signatures mêmes de l'architecte dans les registres de l'académie royale d'Architecture, ensuite le nom de sa famille, qui étoit originaire d'Italie; et ce nom est *Mansarto*.

Michaele Mensarto, cavaliere Romano, fut le chef d'une famille qui fort anciennement s'étoit naturalisée en France, et qui a produit plus d'une génération d'hommes distingués en diverses parties plus ou moins importantes des arts. Nos monumens historiques nous montrent cette famille constamment attachée au service de nos rois de la troisième race jusqu'à Louis XIV, soit en qualité d'ingénieurs (le titre d'architecte ne datant que du siècle de Louis XIII), soit sous le nom de sculpteurs ou de peintres, soit comme employé dans les bâtimens du roi.

Ainsi *François Mansart*, oncle et prédécesseur du célèbre *Jules-Hardouin*, avoit eu pour père Absalon Mansart, selon les uns charpentier du roi, mais architecte selon Charles Perrault.

Je trouve dans les écrits de ce dernier, je veux dire dans son *Recueil des hommes illustres*, une notice biographique sur *François Mansart* et sur ses ouvrages. On est forcé de conclure que, de presque tous ses édifices, les uns ont été détruits, et les autres ont été tellement modifiés et changés, qu'on auroit peine à y reconnoître le talent de leur auteur.

A en juger par les plans que J.-F. Blondel nous en a donnés dans son *Architecture française*, l'église des Minimes de la place Royale auroit été, si *François Mansart* l'eût terminée selon ses projets, un des monumens les mieux pensés et les plus complets de cet architecte. Il y a dans l'ensemble de la disposition de ce plan et de l'élévation extérieure quelque chose qui annonce de l'invention et du goût. La masse en est assez imposante, et l'accord du frontispice et de la grande coupole avec les deux corps avancés et leurs petites coupoles devoit présenter un effet varié, pyramidal et bien entendu. Il seroit d'autant plus inutile de s'étendre sur ce monument, que, resté d'abord incomplet, il a fini par disparoître il y a une quarantaine d'années.

François Mansart fit preuve de talent, et aussi d'un désintéressement d'amour-propre assez rare, dans sa restauration de l'hôtel Carnavalet, rue Culture-Sainte-Catherine. Cet hôtel avoit été bâti le siècle précédent sur les dessins d'Androuet Ducerceau. Il faut avouer, d'après l'élévation extérieure qu'en a conservée J.-F. Blondel, que cet extérieur étoit d'un goût lourd, maussade, et privé de toute espèce de beauté. Mais la porte avoit été conçue dans un meil-

leur goût, et le ciseau de Jean Goujon, qui l'orna, ajoutoit à son prix. *François Mansart*, chargé de donner une autre façade à cet hôtel, et de le terminer, s'étudia à lui conserver l'avant-corps de la porte, et il réussit assez bien à mettre d'accord une nouvelle ordonnance d'architecture avec les masses prescrites par l'ancien plan. Par *accord* il ne faudroit pas entendre ici celui du style et du goût de décoration : il y a véritablement une distance de plus d'un siècle entre les deux styles ; et l'on sait que chez les modernes il n'a pas toujours fallu un si long espace de temps pour produire, non des diversités de goût, mais des contraires en fait de pureté, de correction et de simplicité.

On est forcé d'appliquer une partie de cette réflexion à tous les ouvrages de *François Mansart*. Malgré la haute réputation dont il jouit en son temps, on citeroit difficilement de lui un édifice dont le goût pût être proposé comme exemple à l'étude des jeunes architectes.

L'église de la Visitation de Sainte-Marie (rue Saint-Antoine) a dû quelque réputation au nom de son auteur ; mais ni le plan, ni l'élévation, ni la décoration de cet édifice, ne peuvent soutenir l'examen d'un goût un peu exercé. Parmi les monumens modernes de ce genre, c'est-à-dire d'un genre des plus favorables à l'art, il seroit difficile d'en trouver un qui offrît une composition aussi lourde, aussi ingrate et aussi dénuée d'imagination. L'église, d'une fort petite dimension, consiste uniquement en une coupole dont la forme générale n'a rien de répréhensible. Mais rien de moins ingénieux que ce qui en forme le tambour, rien de plus maussade que le frontispice, rien de moins bien proportionné que la porte d'entrée avec l'ensemble de ce frontispice.

L'église de l'abbaye du Val-de-Grâce, située rue du faubourg Saint-Jacques, et qui est un des principaux monumens d'architecture de Paris, auroit offert un ensemble bien supérieur à celui qui existe, si *François Mansart* avoit été libre de donner suite à son projet. Il embrassoit en avant de l'église une grande place circulaire, qui, ouverte aussi de l'autre côté de la rue qu'elle auroit traversée, devoit donner un point de distance convenable pour que l'œil pût jouir de l'effet de l'église et de sa coupole. Il paroît que ce fut la grandeur même du projet qui le fit rejeter. La reine Anne d'Autriche, effrayée de la dépense, exigea de l'architecte qu'il se resserrât dans des bornes plus étroites. On avoit d'ailleurs fait entendre à la reine que jamais elle ne seroit assurée de rien avec un artiste qui avant tout prétendoit à être indépendant, et qui avoit l'habitude de changer ses projets à mesure de leur exécution ; elle ôta donc à *François Mansart* la conduite du monument qu'il avoit commencé.

L'église n'avoit été élevée par lui que jusqu'à la hauteur de 9 pieds au-dessus du sol. Jacques Lemercier fut chargé d'en continuer la construction sur les dessins de *Mansart*, et il la porta jusqu'à la hauteur du premier entablement, où elle resta quelque temps. Enfin, en 1654, la reine nomma *Pierre-le-Muet*, auquel fut associé Gabriel Le Duc ; ce furent ces deux architectes qui achevèrent le monument et en élevèrent la coupole.

Il n'y a de *François Mansart* que le plan général et le dessin de l'élévation ou de l'ordonnance de la nef. Elle est en arcades élevées sur des piédroits avec un ordre de pilastres corinthiens d'un goût sage et d'une assez belle proportion.

François Mansart se contentoit fort difficilement, ce qui est souvent un mérite pour l'architecte, surtout s'il porte cet esprit dans l'invention et la composition de ses projets. Mais aussi cela peut devenir un grave défaut, si, n'ayant su s'arrêter à rien, l'artiste prétend changer ses projets à mesure de leur exécution. Ce fut le défaut de *François Mansart*. Nous lisons dans les notices biographiques qui le concernent, que chargé par le president René de Longueil, surintendant des finances, de lui bâtir le château de Maisons, près Saint-Germain-en-Laye, à peine en eut-il construit une partie, il la fit abattre sans en avertir le propriétaire, qui heureusement avoit donné de pleins pouvoirs à l'architecte et ce qu'on appelle *carte blanche* pour la dépense. Mais il est difficile que les ordonnateurs des travaux publics aient le droit d'être aussi complaisans.

François Mansart avoit été consulté par Colbert, sur la manière de faire la principale façade du Louvre. Le ministre obtint de lui non-seulement un projet, mais un grand nombre de dessins qui témoignoient à la fois et de la fécondité de son imagination, et de l'instabilité de son jugement. La plupart n'étoient que des esquisses peu arrêtées. Lorsqu'on l'engagea de donner lui-même la préférence à une de ces compositions, pour que le choix du roi pût se fixer sur une seule, cette proposition lui parut incompatible avec son génie, et il aima mieux perdre une si belle occasion, que de renoncer à la liberté de changer d'idées s'il lui en venoit de meilleures.

C'est d'après ce refus qu'on résolut d'engager Bernin à venir en France.

On attribue à *François Mansart* la pratique de ce qu'on appelle *mansarde*, espèce de fenêtres qu'on ouvre dans des combles brisés. (*Voyez* MANSARDE.)

François Mansart mourut en 1666, âgé de soixante-huit ans.

MANSART (JULES-HARDOUIN), né en 1645, mort en 1708.

Il eut pour mère une sœur de *François Mansart*, et son père *Jules-Hardouin Mansart*, qui lui donna ses prénoms, étoit premier peintre du cabinet du roi.

Jules-Hardouin Mansart, celui dont nous écrivons la vie, s'annonça de bonne heure avec cette assurance de talent, cette étendue d'intelligence et

cette capacité d'exécution, qui forment généralement le caractère propre des hommes que la nature destine aux grandes choses. C'étoient de pareils hommes que cherchoit, et que savoit trouver dans tous les genres, le genie du grand roi qui ambitionnoit pour sa nation tous les genres de gloire. Louis XIV avoit besoin d'un homme qui fût tout à la fois le moteur et l'instrument des grands projets dont il vouloit que l'architecture se chargeât de réaliser l'exécution. *Jules-Hardouin Mansart* devint son ministre en cette partie. Il le fit surintendant et ordonnateur général de ses bâtimens. Les plus grands édifices de cette époque furent donc élevés sur ses dessins. Aussi faut-il dire qu'aucun architecte n'eut autant de crédit, de fortune et d'honneurs.

Un des premiers ouvrages de *Jules-Hardouin Mansart* avoit été le château de Clagny, commencé en 1676 et achevé en 1680. Cet édifice ne subsiste plus que dans un ouvrage intitulé : *Les plans, profils et élévations du château de Clagny.... du dessin de M. Mansart, architecte du roi, mis en lumière par M. Michel-Hardouin, contrôleur des bâtimens de S. M., et gravés par lui-même.*

Mais de plus grandes entreprises attendoient *Mansart*, qui, pour le dire en deux mots, eut l'avantage d'attacher son nom aux deux plus grands monumens de son siècle, le vaste château de Versailles et la coupole des Invalides à Paris.

Il n'est pas toujours au pouvoir des princes les plus ambitieux de la gloire des arts de donner naissance à des ouvrages qui répondent complètement à leurs vœux. Le génie des arts a ses époques et ses saisons. Lorsque Louis XIV forma le projet d'enlever à l'Italie le sceptre des arts, ils y étoient déjà sur le déclin; il n'y trouva plus, pour y former des élèves, que la troisième génération des grands maîtres qu'elle avoit produits pendant deux siècles. Les artistes en crédit étoient, pour la peinture, les élèves de l'école des Carrache, en sculpture et en architecture les suivans de Bernin ou les sectateurs de Borromini. Il faut rendre aux hommes habiles du siècle de Louis XIV la justice de dire qu'ils surent se garantir des excès où l'abus de l'innovation étoit parvenu en Italie; mais il est un courant de goût et d'opinions auquel il n'est peut-être donné à personne de résister entièrement.

Ainsi *Jules-Hardouin Mansart* se garda sans doute, dans le style de son architecture, du système de la bizarrerie; mais il ne lui fut plus donné d'être pur, correct et sévère. Il y eut dans sa manière une certaine insignifiance de formes, une certaine médiocrité de goût qui ne peut se définir que négativement, en tant qu'absence de caractère ou de physionomie. Voilà ce qui se fait remarquer dans l'architecture extérieure du palais de Versailles, dont nous n'entreprendrons point de donner la description, tant un tel détail excéderoit l'étendue de cet article, et sans aucun résultat utile à la critique de l'art. Nous nous bornerons à celle de quelques conceptions particulières de ce vaste ensemble, où la magnificence de Louis XIV s'est trouvée bien secondée par le talent de l'architecte.

C'est surtout dans l'intérieur du palais, et d'abord dans sa grande galerie, que *Mansart,* aidé par Le Brun, s'est plu à faire revivre, quoique dans un goût plus riche que pur, quelques-unes des conceptions du génie décoratif de l'Italie. La galerie de Versailles est certainement la plus grande que l'on connoisse en ce genre; on lui a quelquefois reproché le trop de longueur pour sa largeur. Rien ne sauroit être fixé à cet égard; le rapport le plus important est celui de la largeur à la hauteur. Or, ici comme dans la plupart de ces sortes de pièces, *Mansart* n'a donné à la hauteur qu'environ le double de la largeur. La décoration de cette galerie est en pilastres de marbre placés entre des arcades dont le vide est rempli par des compartimens en glace, et qui correspondent aux fenêtres. La voûte a été peinte par Le Brun, qui, dans des compositions allégoriques, y a représenté les exploits guerriers et les grandes actions de Louis XIV.

La chapelle du château de Versailles est certainement un des ouvrages qui donnent la plus haute idée du talent de *Mansart*. Il sut très-habilement en faire, par les deux étages qu'il y établit, un édifice à double usage. Sa partie inferieure, formée de portiques, sert d'église publique; c'est par son étage supérieur, en galeries de colonnes corinthiennes, qu'elle se rattache aux appartemens du château, avec lesquels ces galeries sont de plain-pied. Et voilà ce qui a fait reserver toutes les richesses de l'art pour cette région supérieure.

Le plan général consiste dans une nef que précède un porche intérieur placé sous la tribune du roi, et qu'accompagnent deux bas-côtés regnant au pourtour. Le rez-de-chaussée est formé d'arcades sur piédroits, au-dessus desquels s'élève l'ordre corinthien qui décore les galeries superieures. La forme du plan est celle d'un parallelogramme, terminé au chevet de la chapelle par une portion de cercle. Sa longueur est hors d'œuvre de 22 toises 1 pied, sa largeur de 11 toises 4 pieds. Sa hauteur sous clef est de 13 toises. L'ordre corinthien a 38 pieds de haut. Le tout est bâti en pierre de liais, et appareillé avec la plus grande perfection. On ne sauroit trop applaudir au mérite de cet appareil et à la solidité de la construction : l'un a contribué à la pureté d'exécution des membres de l'architecture; l'autre a prouvé que l'elegance et la légèreté des ordres grecs peuvent s'accorder avec l'emploi des matériaux de ce pays. Le goût auroit toutefois demandé, dans la voûte, un parti de décoration moins lourd que celui de la grande composition peinte qui occupe toute son étendue; il est permis de croire que cette voûte, ornée de compartimens en rapport avec l'ordonnance de l'architecture, auroit procuré à l'ensemble et plus d'unité et aussi plus de variété.

Quoique quelques-uns aient attribué à Le Nôtre l'idée générale de l'orangerie du château de Versailles, et bien que la réputation de cet ouvrage se fonde particulièrement sur la conception de son ensemble, il n'en faut pas moins faire honneur à *Jules-Hardouin Mansart*, qui en fut l'architecte. On doit dire encore qu'ici c'est par le caractère mâle et simple de son architecture, par l'effet même de sa construction et des deux rampes d'escaliers qui lui donnent un aspect très-grandiose, que cet ouvrage a mérité sa réputation; l'honneur en doit donc être rapporté à l'architecte, quand il seroit possible que l'idée en eût été suggérée par le jardinier Le Nôtre.

Il y auroit dans les dépendances de l'immense château de Versailles plus d'une production de *Mansart* qu'on citeroit, si elle se trouvoit ailleurs, ou si elle entroit dans la liste des travaux d'un architecte moins riche en grandes entreprises. On pourroit donc faire ici mention du vaste bâtiment appelé le *Grand-Commun*, des constructions de la ménagerie, et de celles de *Trianon*, où *Mansart* substitua aux pavillons qui furent démolis un édifice décoré d'un ordre ionique en marbre et couronné d'une balustrade de même matière.

Mansart construisit avec une célérité extraordinaire la maison de Saint-Cyr. Nous lisons qu'on employa à ces travaux jusqu'à deux mille cinq cents ouvriers, en y comprenant les soldats qu'on y occupa. Les travaux commencèrent le 1er mai 1685. Cet édifice, qui consiste en un corps de construction de 108 toises en longueur, lequel forme trois cours divisées par deux ailes, fut mis en état d'être meublé le 15 mai de l'année suivante, et il fut entièrement achevé au mois de juillet de la même année.

Mais le monument de *Jules-Hardouin Mansart* sur lequel se fonde plus particulièrement sa réputation, est sans doute la coupole des Invalides. Aux mots Coupole et Dome (*voyez* ces articles) nous avons déjà fait mention de l'ouvrage de *Mansart*, mais d'une manière fort abrégée, en considérant son monument moins en lui-même qu'en parallèle avec les plus célèbres de ce genre, et encore sous certains rapports qui ne comportent pas des détails trop descriptifs. Nous compléterons ici l'ensemble de notions dont le talent de ce célèbre architecte mérite que l'histoire s'occupe.

A ne considérer la coupole des Invalides que sous les rapports de sa grandeur, de sa construction et de sa richesse, on doit la placer sur la première ligne de ces sortes de monumens; et selon le jugement du plus grand nombre, elle y occupe la troisième place. Il faut ici remarquer ce qui est particulier à elle, que sa masse ne dut point entrer, comme il est arrivé à presque toutes les autres, dans le plan et l'ensemble d'une église en forme de croix dont une voûte sphérique réunit les quatre branches. La coupole des Invalides est, à peu de chose près, un édifice isolé. Or, cette position dut suggérer à *Mansart* certaines combinaisons nouvelles, tant dans la disposition intérieure de l'édifice que dans les moyens de construction dont il fit usage.

Il paroît certain, en effet, que le projet d'une coupole n'avoit, dans le principe, fait partie ni des vues de l'ordonnateur des travaux, ni de celles de l'architecte. L'église telle qu'elle fut projetée et achevée par son auteur *Libéral Bruant*, en est la preuve. Lorsque l'on conçut l'idee d'embellir l'ensemble du monument des Invalides par un dôme, ce dôme ne put trouver place qu'à l'extrémité de la nef de l'église, ce qui dans le fait dut produire deux églises à la suite l'une de l'autre, et sans aucun rapport entre elles.

Quoi qu'il en soit, le plan général de la composition de *Mansart* est un carré, dans lequel se trouve inscrite une sorte de croix grecque dont les bras sont très-raccourcis, et au centre desquels s'élève le dôme. A chaque angle du carré est placée une chapelle circulaire. Le plan général par le bas forme un octogone composé de quatre grands côtés, où s'ouvrent les arcades, et de quatre plus petits qui sont la masse même des piliers, dont le milieu est percé pour un passage voûté qui donne entrée aux chapelles circulaires dont on a parlé. Les bras de la croix ou les quatre petites nefs sont décorés de pilastres corinthiens accouplés, soutenant un entablement qui règne aussi en avant des piliers du dôme, mais qui surmonte aussi huit colonnes, deux à chaque pilier, lesquelles paroissent n'être appliquées là que pour servir de support à un balcon.

Les pendentifs décorés de peintures rachètent un entablement circulaire, au-dessus duquel s'élève la tour du dôme, dont le diamètre est de 75 pieds. Cette tour du dôme est supportée intérieurement par un stylobate, sur lequel règne un ordre de pilastres corinthiens accouplés, avec un entablement complet. Elle est percée de douze fenêtres, placées dans les espaces égaux entre eux que forment les accouplemens de pilastres. Au-dessus est la double voûte qui termine cet intérieur, et qui a une seule et même naissance. La voûte inférieure est sphérique, et tronquée de manière à former une grande ouverture circulaire bordée par une corniche. La courbe interne de cette voûte est décorée par des arcs doubleaux divisés en caissons avec rosaces dorées. Les arcs doubleaux répondent à chaque groupe de pilastres accouplés. Leurs intervalles sont ornés de peintures. La partie de la voûte supérieure qui paroît au travers de l'ouverture de la première, est un sphéroïde surhaussé. Son sommet est occupé par une grande composition en peinture de Lafosse. Le bas, qui est caché par la première voûte, se trouve élégi au moyen de douze lunettes qui aboutissent à des fenêtres percées dans la construction extérieure, de façon que la peinture se trouve jouir d'une très-belle lumière sans que d'en bas on puisse voir d'où elle vient.

L'extérieur du dôme, dont on a déjà rendu compte à l'article Dôme, présente une masse très-élégante,

et se termine par une lanterne des mieux en rapport avec le caractère général de l'architecture.

Mansart n'ayant pu, comme on l'a déjà dit, faire du dôme des Invalides autre chose qu'un supplément ou un prolongement de l'édifice déjà terminé, il fut obligé de lui donner une entrée particulière et un frontispice du côté où l'édifice aboutit à la campagne. Ce frontispice fut conçu ou composé, et il ne pouvoit guère l'être autrement, à l'effet de se raccorder avec l'élévation du dôme, ce qui justifieroit, beaucoup mieux ici qu'ailleurs, le système alors régnant des devantures de portail à plusieurs ordres l'un au-dessus de l'autre. Celle-ci, on doit le reconnoître, s'allie avec régularité aux parties latérales de l'édifice, et au moins le goût n'y est point blessé par l'emploi de ces contreforts en forme d'ailerons dont les contours arbitraires déparent le plus grand nombre des frontispices d'église.

La critique qui s'attache à juger de semblables monumens, doit prendre en considération une multitude de circonstances et de sujétions diverses, auxquelles l'architecte est trop souvent obligé de faire plier son art et de soumettre son goût. Rien de plus ordinaire, en de pareilles entreprises, que d'être forcé de sacrifier le grand principe de l'unité aux besoins de la solidité et de la construction, ou aux convenances de la décoration, et encore au besoin de faire du nouveau. On doit à cet égard reconnoître que l'architecte du dôme des Invalides s'est tenu dans un assez raisonnable milieu entre la sévérité des formes et cet excès de relâchement que, de son temps, l'usage avoit déjà introduit dans les combinaisons de l'art de bâtir et de décorer.

Généralement l'édifice se recommande par une construction et une exécution précieuses et soignées; par une application de formes, de profils et de détails, sinon purs et sévères, du moins réguliers et exempts de bizarrerie. Il n'y a rien sans doute qu'on puisse réputer classique, mais rien aussi n'y contrarie les principes essentiels de l'art. Ajoutons qu'il offre, dans son intérieur surtout, un ensemble de richesse et d'élégance où la légèreté s'unit à la solidité, où la variété ne détruit pas l'unité, et dont l'aspect excite ce sentiment d'admiration qui impose volontiers silence à la censure.

L'année 1699 fut remarquable dans la vie de *Jules-Hardouin Mansart* par la construction qu'il fit de la place de Louis-le-Grand, à l'endroit qu'occupoit l'hôtel Vendôme, dont elle a conservé le nom. Cette place a 75 toises sur 70; sa forme est octogone; son architecture est en pilastres corinthiens, avec des avant-corps en colonnes du même ordre. La construction et l'ordonnance de la place des Victoires furent encore son ouvrage.

Jules-Hardouin Mansart fut véritablement l'architecte de son époque. Favori de Louis XIV, il fut encore l'artiste le plus propre à répondre aux intentions du grand roi et à le seconder dans toutes ses vues. Il ne lui manqua rien de tout ce qui peut encourager le talent et satisfaire l'ambition. A une fortune immense il réunit les honneurs, les titres et les emplois les plus distingués. Le roi le décora de l'ordre de Saint-Michel, et le fit son premier architecte avec le titre et l'emploi de surintendant et ordonnateur général de ses bâtimens, arts et manufactures. Il prit place à l'académie royale de Peinture et Sculpture en qualité de protecteur. Les obligations que cette place lui imposoit furent remplies par lui avec beaucoup de succès. Il représenta au roi que l'Académie désiroit renouveler l'ancien usage, depuis quelque temps interrompu, d'exposer ses ouvrages à la vue du public; le roi approuva ce dessein, et voulut que l'exposition eût lieu dans la grande galerie du Louvre.

A peu près au même temps, *Jules-Hardouin Mansart* obtint du roi le rétablissement de la somme entière des pensions, que les dépenses de la guerre avoient fait réduire à moitié; et il fit accorder à l'Académie toutes les figures moulées sur l'antique qui devoient servir à la décoration de ses salles autant qu'à l'étude des élèves.

Jules-Hardouin Mansart mourut presque subitement à Marly, en 1708, à l'âge de soixante-trois ans. Son corps fut transporté à Paris et inhumé à Saint-Paul, sa paroisse, où on lui éleva un mausolée dont la sculpture est de Coizevox.

MANSIO. Mot latin qu'on traduit par *mansion*, et qui signifie proprement *demeure, séjour*. Les Romains en usoient pour désigner les lieux où ils laissoient reposer momentanément les troupes dans leurs marches.

C'est de ce mot qu'est venu celui de *maggione* en italien, de maison en français.

MANTEAU DE CHEMINÉE, s. m. On appelle ainsi, dans toute pièce où il y a une cheminée, la partie de cette cheminée qui est apparente, sans y comprendre le tuyau qui souvent s'y trouve en saillie, et qu'on décore aujourd'hui particulièrement avec des glaces ou trumeaux.

Les parties du *manteau d'une cheminée* sont les jambages, le chambranle, et dans les anciens bâtimens la gorge ou attique et la corniche.

On donne à l'assemblage de ces diverses parties le nom de *manteau*, parce que effectivement elles servent à couvrir ce qu'on appelle la *hotte* et le tuyau de la cheminée.

Manteau de fer. C'est la barre de fer qui sert à tenir la plate-bande, en anse de panier, de la fermeture d'une cheminée : elle porte sur les jambages, et ses extrémités, étant coudées, sont scellées dans le mur de dossier.

MANTONNET, s. m. C'est une espèce de tenon qu'on pratique sur la tête des pilotis, pour arrêter

les madriers ou plate-formes qu'on pose dessus, et qu'on y attache avec des chevilles barbelées.

Ce nom se donne aussi à une petite pièce de fer qui soutient ou arrête en accrochant. Telle est, par exemple, celle qui retient et soutient le battant du loquet.

MANUFACTURE, s. f. On appelle ainsi une étendue de terrain distribuée en différens corps de bâtiment, qui renferment des logemens, des salles, des laboratoires, des magasins et toutes les pièces nécessaires pour la fabrication des ouvrages qui doivent y être exécutés.

Il y a des *manufactures* qui forment une grande masse d'édifice : telle est la *manufacture* royale de porcelaine à Sèvres. Il y en a qui se divisent en plusieurs cours et corps-de-logis, comme la *manufacture* royale des tapisseries des Gobelins.

Une *manufacture* est un bâtiment dont la condition première est l'utilité; et comme le principe de tout établissement commercial est l'économie, on comprend que l'architecture d'un semblable édifice exige le nécessaire et se refuse au luxe de la décoration. Ainsi le caractère d'une *manufacture* doit être la simplicité.

MARBRE, s. m. Les Grecs nommoient *marmaron*, d'où les Latins ont fait *marmor*, la matière que nous appelons *marbre*. Il paroît que les anciens, dans le langage ordinaire, considérèrent ce mot, si l'on en consulte l'étymologie (qui est le verbe *marmarein*, *luire*, *briller*) comme un caractère extérieurement distinctif, qui sépare à la vue toute matière susceptible de poli ou d'éclat, d'avec toutes celles qu'une désignation commune réunit, pour les yeux, sous le nom commun de *pierre*.

Tel est encore aujourd'hui l'usage, vulgaire si l'on veut, d'appeler *marbre* toute espèce de matière polie et brillante, indépendamment des distinctions que les naturalistes ont établies, d'après leurs propriétés et leur formation, entre les diverses productions de la nature en ce genre.

N'ayant à considérer ici le *marbre* que dans ses rapports avec les travaux de l'art et avec l'emploi que l'architecture en fait, nous nous croirons d'autant plus dispensés d'aborder l'analyse des matières qui, sous le nom de *marbre*, entrent soit dans la construction, soit dans la décoration des édifices.

L'emploi du *marbre* appliqué à la construction ne sauroit avoir lieu, dans le plus grand nombre des pays, au gré du goût ou de la fantaisie de ceux qui bâtissent ou qui commandent des monumens à l'art de bâtir. Les carrières de *marbre* sont rares, leur exploitation est dispendieuse, et le transport des matières ainsi que leur travail exigent des frais considérables.

La nature avoit donné à quelques contrées de la Grèce la facilité d'employer le *marbre* dans leurs constructions. L'Attique surtout fut très-favorisée à cet égard. Le mont Penthèle et le mont Hymète fournirent à Athènes les *marbres* avec lesquels furent construits les principaux édifices de cette ville. Près de Mégare existoient aussi des carrières d'un *marbre* coquilleux, qu'on employoit à bâtir, mais qui avoit moins de consistance. L'Arcadie, aux environs de Phigalie, exploitoit un *marbre* gris ayant des veines rougeâtres, et qui fut employé dans la construction du temple d'Apollon *Epicurius*, à Bassa près Phigalie.

Généralement les faits, d'accord avec ce que l'économie seule enseigne, nous font voir que l'on n'a pu élever de grandes constructions tout en *marbre*, que là où les *marbres* étoient ce que sont partout ailleurs les carrières de pierres communes. Ainsi dans l'Asie mineure encore voyons-nous que les Ephésiens tirèrent leurs *marbres* du mont Prion, tout près de leur ville. Les habitans de Teios employèrent dans leurs édifices un *marbre* gris qui se trouvoit dans les environs. A Mylassa en Carie on exploitoit des *marbres* du pays.

Les *marbres* de Paros servirent particulièrement à la sculpture en statues, et peut-être à quelques autres ouvrages où le travail de l'architecte se confond avec celui du sculpteur. Mais les grandes constructions toutes de *marbre* furent beaucoup plus rares, même en Grèce, qu'on ne le pense. Nous en trouvons des preuves nombreuses dans beaucoup de débris de temples et de monumens qui ne furent construits qu'avec les pierres ordinaires du pays. Ainsi Pausanias nous apprend que le célèbre temple de Jupiter à Olympie étoit construit de la pierre du pays (παρὰ ἐπιχώριον). Ainsi le sont tous les temples de la grande Grèce et de la Sicile ; et de nombreux témoignages conservés sur les matériaux de ces monumens nous apprennent que l'on revêtoit la pierre d'un stuc diversement enduit de couleurs, et qui lui donnoit l'apparence des plus beaux *marbres*.

Avant la conquête de la Grèce et la connoissance des carrières de *marbre* de *Luna* (ou de Carrare), les Romains n'avoient eu aucune idée de constructions en *marbre*. Depuis même l'introduction du luxe, au temps des empereurs, on ne voit pas que, pouvant disposer de toutes les carrières de *marbre* connues, ils aient élevé ce qu'il faut appeler des constructions en cette matière. Nous ne donnons pas en effet le nom de *construction*, dans le sens où l'art de bâtir l'entend, soit aux colonnes monumentales, soit aux arcs de triomphe, soit à d'autres objets de détail où la dureté du *marbre* permet de remplacer plusieurs blocs par un seul.

Cependant on ne sauroit tout-à-fait exclure des moyens de construction, dans les édifices, les colonnes de *marbre*, quoiqu'elles entrent aussi sous un autre point de vue dans leur décoration.

Sous l'un et l'autre rapport, l'emploi que les Romains firent du *marbre* en colonnes d'un seul bloc fut véritablement prodigieux. Ils mirent à contribu-

tion toutes les carrières de *marbre* connues, pour en construire les péristyles de leurs temples, les galeries de leurs intérieurs, les portiques de leurs places, etc. C'est effectivement ici qu'il nous faut comprendre sous le nom de *marbres*, et les granits de l'Egypte ou de l'île d'Elbe, et les porphyres, et les albâtres, et toutes les diversités de matières, toutes les variétés de substances et de couleurs dont la liste alongeroit inutilement cet article.

Si le *marbre* a pu entrer comme élément de la construction, en considérant les colonnes de cette matière comme étant les supports les plus solides de tous, particulièrement ceux dont les fûts consistent en un seul bloc, il est un autre point de solidité dans la construction où le *marbre* a sur les pierres ordinaires un grand avantage, c'est celui des plates-bandes d'architraves. Si les Grecs, dans les colonnades de leurs temples en pierre, ont employé, à ce qu'il paroît, habituellement l'ordre dorique à entrecolonnemens pycnostyles, une raison peut s'en trouver dans la nécessité de joindre les colonnes par une pierre unique qui n'eût pas une grande étendue; et aussi voit-on qu'au grand temple Olympien de la ville d'Agrigente on ne fit point de péristyle isolé en avant, parce que des plates-bandes d'un seul bloc de la pierre du pays n'auroient pas eu la ténacité nécessaire à la grande portée des entrecolonnemens.

Nous avons dit qu'une seconde propriété du *marbre*, dans l'architecture, étoit d'être un moyen de décoration. Il y a en effet dans l'emploi des matières un choix qui ne laisse pas d'influer, d'une manière plus ou moins réelle, sur les impressions que le plus grand nombre reçoit naturellement de tout ce qui offre l'idée de rareté, de difficulté, de cherté; et cette impression se mêle à toutes celles que la décoration aime et cherche à produire. Or le *marbre*, indépendamment de son plus ou moins de rareté, selon les pays, comporte toujours une longueur, une difficulté de travail et de dépense qui augmentent le prix de la matière; enfin l'opinion qu'on prend de sa dureté accroît encore, pour l'esprit et pour les yeux, le sentiment de magnificence que cherche à produire l'art de décorer.

Ainsi des colonnes de *marbre* deviendront, partout où on les emploiera, un élément très-réel de décoration. Le goût de toutes les nations est uniforme à cet égard. Partout on voit les *marbres* en colonnes affectés aux édifices sacrés, aux autels, aux tabernacles, aux galeries des palais, et toujours ils accompagnent les objets dans lesquels la richesse des autres matières et le luxe des ornemens ou des peintures semblent concourir à la richesse décorative.

Ce n'est pas seulement en colonnes que le *marbre* est employé à développer l'effet de cette richesse. Son emploi le plus général est peut-être, dans les décorations d'intérieurs, celui qu'on en fait en placages ou en revêtemens. Les Romains portèrent ce luxe de décoration au plus haut point. Lorsque la rareté de quelques *marbres*, riches des couleurs variées de la nature, en rendoit l'emploi peu commun, Pline nous apprend qu'ils transportoient, d'un *marbre* richement diapré, les taches colorées ou les veines brillantes sur des *marbres* d'une qualité et d'une couleur commune.

L'art des compartimens de *marbres* divers fait encore aujourd'hui une partie assez curieuse des revêtemens de décoration. Les modernes s'y sont fort exercés, en Italie surtout, où l'on peut voir des églises offrir, par le secret de ces assemblages de compartimens, l'apparence d'une construction toute de *marbres*. L'église de Saint-Pierre nous offre, dans les arcades et les piédroits de ses nefs, des compositions où les ornemens en relief se mêlent aux placages de *marbres* diversifiés. La Sicile surtout a porté au plus haut point, dans la décoration de ses églises, l'art et la richesse des revêtemens de toutes sortes de couleurs de *marbres*, et à ce genre de décoration elle a encore ajouté le mélange de la mosaïque.

L'emploi des *marbres* tient donc, comme l'on voit, une assez grande place dans les ressources de la décoration architecturale.

Indépendamment du prix attaché à la matière, et de celui que sait y ajouter le goût des combinaisons plus ou moins heureuses, selon l'art et le talent du décorateur, nous devons dire encore qu'il y a dans le choix des marbres, dans leurs couleurs plus ou moins opposées, dans leurs teintes variées, dans leurs nuances et dans les contrastes qui en résultent, une ressource offerte à l'architecte décorateur pour opérer plus ou moins l'expression du caractère général d'un monument, ou en renforcer l'effet sur les yeux.

On sait qu'il y a des *marbres* de toutes les couleurs, depuis le blanc jusqu'au noir le plus foncé; des marbres tout ensemble noirs et blancs, des marbres gris-foncé, des marbres jaunes et rouges, couleur de rose et violets, jaspés panachés, etc. etc. Comme donc on est forcé de reconnoître qu'il appartient à chacune des couleurs entières d'être en rapport avec chacun des caractères prononcés, que l'apparence d'un monument ou d'un local peut rendre sensible (*voyez* CARACTÈRE), on conçoit quelle ressource le goût de l'artiste pourroit tirer de l'emploi qu'il lui seroit possible de faire d'un marbre ou d'un autre. A cet égard on citeroit plus d'un exemple bien connu de l'application de cette légère théorie. (*Voyez* CARACTÈRE.)

DU MARBRE SELON SES FAÇONS ET SES EMPLOIS.

Marbre artificiel. — On donne ce nom à plusieurs sortes de contrefaçons de marbres; car il y a plus d'une manière de tromper les yeux en ce genre. Les anciens firent des colonnes de marbres contrefaits, soit en incrustant dans des *marbres* d'une couleur et d'une qualité, des taches ou des couleurs d'un marbre d'une qualité différente, soit en faisant pénétrer au

moyen de certains mordans, par exemple dans un marbre blanc, des couleurs qui appartenoient à l'espèce de marbre qu'ils se proposoient d'imiter.

Marbre brut. — On appelle ainsi celui qui est par masses ou par quartiers plus ou moins étendus, tels qu'on les tire de la carrière, et qui n'a reçu encore de l'art aucune configuration.

Marbre de couleur. — C'est celui que la nature a mêlé de toutes sortes de bigarrures et de nuances variées. On l'appelle ainsi par opposition au marbre blanc ou à celui qui est d'une seule couleur.

Marbre dégrossi. — Marbre qui a reçu, soit un équarrissage selon l'échantillon de commande, soit un commencement de forme par la scie ou avec la pointe, selon la disposition générale d'un profil, d'une colonne ou d'une statue.

Marbre ébauché. — Morceau de marbre qui a été amené, par le travail, au point qu'il ne lui reste plus qu'à recevoir le fini.

Marbre feint. — On ne doit donner ce nom qu'aux imitations de la réalité des marbres naturels produites par la couleur.

Marbre fini. — On appelle ainsi tout marbre qui a reçu, des divers procédés de l'art, la perfection mécanique relative au genre d'ouvrage auquel il doit être appliqué.

Marbre poli. — Celui qui a reçu tous les préparatifs qui donnent à cette matière l'éclat et le lustre dont elle est susceptible. C'est au poli que les marbres de couleur doivent les variétés de teintes et de nuances qui en rehaussent le prix.

Marbre statuaire. — Nom qu'on donne surtout au marbre blanc qui sert à faire des statues. Aujourd'hui le plus beau marbre statuaire se tire des carrières de Carrare.

Marbre veiné. — Ce nom désigne, non en général, tous les marbres de couleur qui présentent plus ou moins de taches ou de veines, mais particulièrement le marbre blanc, celui surtout qui est taché et traversé par des veines ordinairement grisâtres ou noires.

MARBRER, v. a. C'est imiter par la peinture le mélange et la disposition des différentes couleurs qui se trouvent dans certains marbres. On dit *marbrer* un chambranle de cheminée, un panneau, etc.

MARBRERIE, s. f. Ce mot s'emploie pour désigner ou le commerce ou le travail des marbres. On dit le *travail de la marbrerie*, *entreprendre la marbrerie d'un monument*.

MARBRIER, s. m. C'est le nom qu'on donne, soit à celui qui entreprend et fait exécuter des ouvrages de marbrerie, soit à celui qui tient tout travaillés et débite tout faits les différens objets qu'on a l'habitude de faire exécuter en marbre; soit aux ouvriers scieurs, tailleurs et polisseurs qui, chacun dans son genre, coopèrent aux travaux des ouvrages de marbrerie.

MARBRIÈRE, s. f. On nomme ainsi les lieux d'où l'on extrait les marbres. C'est un synonyme des mots *carrière de marbre*, qui sont plus usités dans le langage ordinaire.

MARCHANDER, v. a. Dans l'art de bâtir, ce mot signifie prendre de l'entrepreneur une partie d'ouvrage qu'on s'engage à exécuter pour un prix convenu d'avance. On fait ainsi des enduits en plâtre, des ragrémens, des façades, et d'autres menus ouvrages dans de grands bâtimens. *Sous-marchander*, c'est prendre une partie d'ouvrage de ceux qui l'ont déjà *marchandé*.

MARCHE, s. f. Ce mot est synonyme de degré (*voyez* DEGRÉ); mais on prend ce dernier dans une acception plus élevée. On dit les marches d'un escalier et les *degrés* d'un temple.

La *marche* est la partie de l'escalier sur laquelle on pose le pied, soit en montant, soit en descendant. Elle se compose de deux parties, la surface horizontale, qu'on appelle *giron*, et la surface perpendiculaire, qu'on nomme *hauteur*.

Marche d'angle. C'est la plus longue *marche* d'un quartier tournant. On appelle *marches de demi-angle* les deux *marches* les plus proches de la *marche* d'angle.

Marche double. (*Voyez* PALIER.)

Marche carrée ou droite. *Marche* dont le giron est contenu entre deux lignes parallèles et perpendiculaires.

Marches chanfreinées. *Marches* taillées en chanfrein par-devant pour en augmenter le giron, ainsi qu'on le pratique souvent aux descentes de cave et aux offices.

Marches courbes. Ce sont celles qui sont ou bombées en dehors ou bombées en dedans. On ne doit employer cette forme de *marche* que lorsqu'il y a nécessité, et qu'on y est contraint par quelques sujétions particulières. En effet, ces sortes de *marches* sont dangereuses à monter ou à descendre dans l'obscurité. Généralement, rien ne doit être plus uniforme que les *marches* des escaliers, et il faut que l'œil n'ait pas besoin d'y régler le mouvement, presque toujours machinal, de ceux qui montent ou qui descendent.

Marches délardées. *Marches* démaigries en chanfrein par-dessous, et qui portent leur délardement pour former une coquille d'escalier.

Marches gironées. On appelle ainsi les *marches* qui sont dans un escalier tournant, et qui par conséquent sont plus étroites vers le jour de l'escalier que vers les murs.

Marches inclinées. Ce sont celles qu'on pratique

de façon que leur giron ne soit pas de niveau, mais ait au contraire quelques lignes de pente, à partir du fond jusqu'à l'angle antérieur. On en use ainsi dans les escaliers de pierre qui sont en plein air, pour que cette pente y facilite l'écoulement des eaux de la pluie et les empêche de s'infiltrer dans les joints de recouvremens, qu'elles dégraderoient.

Marches moulées. *Marches* qui ont une moulure avec filet au bout, c'est-à-dire au bord extérieur de leur giron, et forment un profil dans leur hauteur.

Marches rampantes. On donne ce nom à des *marches* dont le giron, très-large, est incliné et en glacis, mais de peu de hauteur, de sorte que les chevaux peuvent monter et descendre sans aucun inconvénient les escaliers formés de semblables *marches*. Il y a beaucoup de ces escaliers à *marches rampantes* dans le Vatican à Rome, et l'escalier tournant de Bramante, dont il a été fait mention à la vie de cet architecte, est ainsi disposé, de façon qu'on y fait monter les chevaux pour arriver au plus haut de l'édifice.

On se sert assez souvent de *marches rampantes* pour les descentes des écuries souterraines.

Marche palier. C'est, dans un escalier, la dernière *marche* d'un étage ou d'un repos quelconque, lorsqu'on monte, ou c'est la première lorsqu'on descend. Quand le palier n'est qu'un repos, dans un escalier continu, on doit en mesurer la largeur sur un certain nombre de pas égaux entre eux, pour éviter que celui qui descend ne trouve un degré lorsqu'il croit avoir un espace de plain-pied à parcourir.

MARCHE-PIED, s. m. On donne ce nom, dans les usages de la vie, à un petit meuble qu'on met sous les pieds lorsqu'on est assis.

Le *marche-pied* fut jadis un attribut de la dignité royale, et c'est à cause de cela qu'on en transporta l'usage aux divinités et aux images que l'art en multiplia.

Le *marche-pied* étoit donc particulièrement l'attribut des grands dieux, et surtout de Jupiter; et comme on avoit transporté à leur représentation l'emploi des trônes consacrés aux rois, on y transporta de même l'usage des *marche-pieds*, qui accompagnent toujours les trônes.

Un très-grand nombre de monumens nous font voir, avec des formes variées et avec des accessoires divers, le *marche-pied* ou le *scabellum* sous les pieds d'une multitude de divinités; mais le plus riche de tous paroît avoir été celui que Phidias avoit placé sous les pieds de Jupiter dans le colosse d'or et d'ivoire qui orna le temple d'Olympie.

Ce *marche-pied*, que les Athéniens appeloient *thranion*, pour être en rapport avec la proportion du colosse, dut avoir 2 pieds et plus de hauteur. Il étoit supporté par quatre lions d'or, et le champ perpendiculaire, ou, si l'on veut, l'épaisseur du plateau, étoit orné de petits bas-reliefs, qui représentoient les combats de Thésée contre les Amazones. Le tout étoit, comme le reste de l'ouvrage, fait d'or et d'ivoire.

Le *marche-pied* a continué d'être un accessoire des trônes, sur lesquels siége, dans les jours d'apparat, la majesté royale; mais, comme on l'a dit au commencement de cet article, c'est aussi un meuble usuel auquel l'art de la décoration applique, pour le plaisir des yeux, les ornemens dont l'antiquité nous a transmis les modèles. Ainsi on fait des *marche-pieds* ornés de griffons, de sphinx, de pattes d'animaux et d'objets de cette nature.

On donne aussi le nom de *marche-pied* à de petits degrés en forme d'estrade, qu'on pratique dans les chœurs des églises, sous les stalles, dans les œuvres, et dans beaucoup d'autres ouvrages de menuiserie.

Marche-pied est un terme des ponts-et-chaussées. On appelle ainsi cet espace libre qu'on laisse au bord des rivières pour le tirage des hommes qui font remonter les bateaux.

MARCHÉ, s. m. On appelle ainsi un lieu couvert ou découvert, soit construit, soit en plein air, qui est affecté à la vente des marchandises, des denrées, et d'autres objets nécessaires aux besoins ou aux usages de la vie.

Ce que nous appelons *marché*, les Grecs le nommoient *αγορα*, et les Romains *forum*. Les notions archéologiques qui appartiennent à ces deux mots relativement à la diversité de leurs emplois n'étant point du ressort de ce Dictionnaire, nous avons préféré faire connoître sous le nom français les particularités que l'histoire nous en a transmises, en ne les envisageant que sous le rapport de monumens.

§ Ier. *Du marché ou agora chez les Grecs.* — En Grèce, le *marché* ou l'*agora* étoit placé ordinairement au centre de la ville, quand il n'y en avoit qu'un. Les grandes villes en avoient dans divers quartiers, selon le besoin local ou selon d'autres convenances; quant aux villes situées sur le bord de la mer ou d'une rivière navigable, l'*agora* se trouvoit près du port.

Les Grecs donnèrent à leurs *marchés* et à la place qu'ils occupoient une forme carrée; ils les entouroient de portiques doubles, couverts en terrasse et formant galerie; ces portiques étoient pour ceux que leurs affaires appeloient à la place publique. L'*agora* réunissoit dans son enceinte un grand nombre d'objets qui en faisoient le point principal et le plus intéressant de la ville; on y voyoit les autels et les statues des dieux, ainsi que des monumens en l'honneur des hommes célèbres. Ce genre de décoration se trouvoit jusque dans les plus petites villes. Pausanias en cite dont les *marchés* étoient décorés de statues; telles étoient *Methana* dans le territoire de Corinthe, *Gytheum* dans la Laconie, *Coronée* dans la Messénie.

Athènes eut deux *marchés* ou *agora* principaux;

l'ancien situé dans le Céramique, et le nouveau qui occupoit la partie de la ville appelée *Eretria*. Dans l'ancien on remarquoit un autel à la Miséricorde, un grand édifice où se rassembloient les cinq cents citoyens qui pendant un an formoient le Prytanée. Cet edifice étoit rempli de statues et de peintures; tout prèsetoit le *Tholos*, où se faisoient les sacrifices.

La ville de Sparte avoit un *marché* ou *agora* très-remarquable; il renfermoit le bâtiment où s'assembloit le conseil des anciens; l'édifice habité par les Ephores, les temples de *Tellus*, de Jupiter *Agoræus*, de Minerve *Agorea*, de Neptune *Asphalius*, d'Apollon, de Junon et des Parques, etc. Mais le monument le plus curieux étoit celui qu'on appeloit le *Portique des Perses*, construit du butin enlevé sur eux.

L'*agora* de Mégalopolis étoit entourée de quatre beaux portiques, et ornée de temples et de statues. L'un des portiques étoit appelé le *Philippeum;* tout près etoit celui où les magistrats tenoient leurs assemblees; un troisième, bâti du butin enlevé aux Lacédémoniens, s'appeloit *Myropolis;* enfin le quatrième avoit été bâti par un citoyen de Mégalopolis. Cette *agora* renfermoit encore des temples, des monumens de tout genre, des autels, des statues honorifiques.

Le *marché* ou l'*agora* de Corinthe avoit aussi beaucoup de temples et de statues; au milieu s'elevoit celle de Minerve en bronze. L'*agora* d'Argos n'étoit pas moins riche en statues et en monumens; celle de Messène renfermoit les temples de Neptune et de Vénus. Parmi les statues on distinguoit une Cybèle en marbre de Paros, ouvrage de Damophon. Pausanias cite encore comme des *marchés* remarquables l'*agora* de Thespies en Bœotie, celle d'Elatee en Phocide. Mais l'*agora* d'Elis, qui datoit des temps les plus anciens, se distinguoit des autres, en ce que les portiques y étoient divisés et percés par des rues. Le portique du côté méridional étoit d'ordre dorique, et se composoit de trois galeries; un autre portique séparé du premier par une rue, étoit appelé portique de Corcyre, parce qu'il avoit éte bâti du butin pris sur les Corcyréens; il étoit aussi d'ordre dorique, composé de deux rangées de colonnes séparées par un mur: de sorte qu'il formoit deux galeries, l'une donnant sur l'*agora*, l'autre en dehors.

On n'a recueilli sur l'*agora* des villes grecques ces legers détails, que pour faire entendre ce qu'étoit, en ces temps, le *marché;* quelle différence de caractère les mœurs d'alors avoient imprimée à des lieux qui n'étoient pas seulement destinés, comme dans les temps et les pays modernes, à la vente des denrées et marchandises, mais qui étoient en quelque sorte le point de centre du commerce, des affaires, des assemblées, et des principaux intérêts d'une ville.

Rome va nous présenter les mêmes caractères dans ses *marchés*, qui s'y multiplièrent et s'agrandirent en proportion de l'accroissement de sa population et de ses richesses.

§ II. *Du marché ou forum chez les Romains.*—Les *marchés* des Romains, désignés sous le nom de *forum*, soit à Rome, soit dans les autres villes d'Italie, se distinguoient de ceux des villes grecques, en ce qu'ils formoient un carré oblong, dont la largeur étoit égale aux deux tiers de leur longueur. Comme l'aire de ces *marchés* servoit aussi quelquefois d'arène pour les combats de gladiateurs, ses portiques, à cet effet, dit Vitruve, devoient avoir de plus larges entrecolonnemens. On y pratiquoit des boutiques pour les changeurs et pour d'autres objets de commerce. Il paroit encore, d'après ce que Vitruve prescrit à son egard, que le *forum* étoit environné de deux étages de galeries l'une au-dessus de l'autre; il recommande en effet de tenir les colonnes du rang supérieur d'un quart moins hautes que celles d'en-bas. C'est attenant au *marché* ou *forum* que, selon lui, devoient être établies les basiliques; il en étoit de même de l'*ærarium* de la curie et des prisons.

Il y avoit à Rome dix-sept de ces places appelées *forum*, dont quatorze étoient destinées au commerce des denrées et autres marchandises; on appeloit celles-là *fora venalia;* les autres, où l'on rendoit la justice, étoient nommées *civilia* ou *judiciaria*

Le plus grand et le plus célèbre *forum* étoit celui qu'on appeloit *forum romanum*, et qu'on croit avoir occupé l'emplacement de ce qu'on nomme aujourd'hui *Campo Vaccino*. Comme il étoit le premier et le plus ancien, on l'appeloit *forum vetus* ou simplement *forum*. Tarquin l'Ancien s'occupa de l'orner et le fit entourer de portiques. On y construisit par la suite des temples, des basiliques et des curies. Là se tenoient les comices et étoit la tribune aux harangues. Jules César par la suite bâtit un nouveau *forum* et y fit construire un temple de *Venus genitrix*. Auguste en fit construire un troisième où l'on rendoit la justice. Il y éleva un temple de *Mars bisultor*, et deux portiques qui furent ornés par les statues des célèbres capitaines.

Plusieurs des empereurs qui vinrent après établirent à Rome de nouveaux *forum*. Celui de Domitien ne fut achevé que par Nerva, et on l'appela *forum Nervæ*. Il fut embelli par Alexandre Sevère des statues colossales pédestres et équestres des empereurs.

Enfin Trajan et Antonin en firent aussi construire. Celui de Trajan, que cet empereur avoit fait bâtir par l'architecte Apollodore, fut de tous ceux de Rome le plus riche en architecture et en ouvrages de sculpture: il étoit entouré de portiques composés de colonnes d'une elévation considérable. La representation abrégée de ce *forum* sur les médailles de Trajan, fait voir que ses portiques étoient ornés de statues. D'un côté étoit un temple, de l'autre une basilique avec la statue équestre de l'empereur. Au milieu de

la place s'élevoit la superbe colonne qui s'est conservée jusqu'à nos jours, et dont les bas-reliefs représentent les exploits de la guerre Dacique.

Ainsi à Rome comme en Grèce, le *marché*, objet de pure utilité, se vit d'abord entouré de bâtimens en rapport avec les besoins des habitans et du commerce, et peu à peu le luxe et la magnificence s'en emparèrent au point qu'on distingua par les noms des objets qu'on y vendoit ceux dont les simples besoins de la vie constituoient la destination.

Ainsi le *forum boarium* étoit ainsi appelé, de la vente des bestiaux; le *forum cupedinis*, des divers comestibles et mets de table qu'on y débitoit. Les légumes se vendoient dans le *forum olitorium;* on vendoit le poisson dans le *forum piscarium;* le blé et le pain dans le *forum pistorium;* les porcs dans le *forum suarium*.

Cette courte et très-incomplète notion des *marchés* grecs et romains sous les noms d'*agora* et de *forum*, fait déjà ressortir assez la différence des établissemens antiques en ce genre, d'avec ceux que les temps et les usages modernes ont produits, pour qu'il soit inutile, ou du moins peu nécessaire à la critique, d'en faire ici ressortir les raisons. Une seule considération nous semble pouvoir l'expliquer.

Il ne faut pas en effet se représenter la plupart des villes de l'antiquité sous l'aspect intérieur des villes modernes, d'après les changemens arrivés dans les mœurs, et surtout d'après la suppression de l'esclavage. Il n'y a guère de villes aujourd'hui qui, sauf quelques quartiers ou quelques rues, n'aient, si l'on peut dire, autant de boutiques que de maisons. Le commerce de détail est maintenant la ressource de la plus grande partie de la population. Il n'y a plus de ces grandes et riches familles qui faisoient fabriquer par des esclaves tout ce qui étoit nécessaire à leur consommation et à leurs intérêts, et autour desquelles se groupoit une foule d'affranchis ou de cliens.

Alors dans presque toutes les villes le commerce de détail, au lieu d'être disséminé partout et dans les mains de tous, se concentroit dans les *marchés* publics. Ce point central du commerce et des affaires devoit réunir une grande multitude. De là ces portiques pratiqués pour les marchandises, les marchands et les acheteurs, les tribunaux, les banquiers, etc.; de là de grands et spacieux monumens favorables à l'architecture, et qu'aucune nécessité ne permet guère aujourd'hui de renouveler et de réaliser.

Lorsque les villes antiques s'agrandissoient et que la population augmentoit, les *agora, forum* ou *marchés*, se multiplioient. Dans les villes modernes, avec l'augmentation de la population, on voit se multiplier les boutiques; de sorte qu'on peut regarder en quelque sorte ces villes comme de vastes *marchés:* ce qui n'empêche pas cependant que, pour quelques nécessités de la vie, et surtout pour les denrées et les besoins journaliers, il ne s'établisse des *marchés* publics.

§. III. *Du marché public dans les villes modernes.* — Les mœurs modernes n'ayant pas donné lieu à des établissemens semblables aux grandes constructions des Grecs et des Romains, toutefois des souvenirs et des traditions de leur existence avoient dû se conserver dans l'Italie moderne; et plusieurs de ses villes en retracent encore aujourd'hui des vestiges assez reconnoissables.

Par exemple, la grande place de la ville de Sienne est ce qu'on connoît de plus propre à donner en réalité une idée des *marchés* antiques, soit sous le rapport de sa forme, soit par son étendue et ses accompagnemens. Elle a 1056 pieds de tour. Toute son enceinte est entourée de boutiques et de bâtimens anciens, avec de petites colonnes disposées régulièrement. Le pape Pie II avoit eu le dessin d'y reconstruire de grands portiques. L'hôtel-de-ville donne sur cette place, qui sert encore, selon l'usage du grand *forum* antique de Rome, au spectacle des jeux, des luttes, et des courses de chevaux.

Une imitation de l'antiquité se retrouve à Florence, dans ce beau portique en colonnes que l'on appelle *loggia di mercato nuovo*. Ce *marché* fut bâti en 1548 par le grand-duc Cosme Ier, pour le commerce des marchands de soie qui ont à l'entour leurs boutiques.

Il y a peu de villes en Italie qui n'aient quelque *marché* ou quelque partie de *marché* public qui semble une réminiscence des antiques *forum*. Bergame a un très-joli *marché* environné de portiques. Cet accompagnement, à la vérité, se fait moins remarquer dans certaines villes dont toutes les rues offrent une suite de portiques bâtis en avant des entrées des maisons.

Aussi s'étonne-t-on moins de trouver à Bologne et à Turin de grands marchés environnés de ces sortes de portiques.

Mais Arezzo a un portique bâti par Vasari, qu'on appelle *Portique des marchands*. C'est une suite de vingt arcades formant promenoir continu avec boutiques, et des escaliers qui conduisent à un étage supérieur.

A la place publique de Rimini aboutit un *marché* au poisson qui a 120 pieds de long sur 48 de large, et de chaque côté un portique de neuf arcades.

Il seroit facile de montrer aussi dans plus d'une ville de France, et même à Paris dans ce qu'on appelle les *Piliers des halles,* quelques traces de l'ancienne manière d'être des *marchés* publics. Cependant depuis fort long-temps le *marché,* en tant qu'on le distingue des halles ou magasins de marchandises en gros, s'est trouvé réduit à un emplacement en plein air, où l'on met en vente les denrées et comestibles. Cette sorte de *marché* dans les petites villes occupe la place publique, et ordinairement celle de

l'hôtel-de-ville ou de la cathédrale. Dans les villes plus populeuses, les *marchés*, plus multipliés, occupent d'autres emplacemens semblables, où toutefois on pratique des baraques et des couvertures postiches.

Telles étoient, jusqu'à quelques années en arrière, à Paris la condition et la position de tous les *marchés* de cette ville, lorsque enfin on forma et on exécuta le projet de construire des *marchés* couverts et spacieux, soit sur les places mêmes qu'ils occupoient, soit sur d'autres emplacemens que de nombreuses démolitions avoient offerts. Cette capitale peut être aujourd'hui considérée comme ayant ce qu'on peut appeler véritablement des *marchés* publics.

Le plus vaste, le plus solide et le plus commode de tous est le *marché Saint-Germain*. Son plan présente un parallélogramme rectangle de 46 toises de largeur sur 37 et demie de profondeur. Toutes les façades intérieures et extérieures de ce grand corps de bâtiment sont percées d'arcades uniformes. Sous les spacieuses galeries qui forment ce grand quadrangle, quatre cents étalages de marchands sont disposés sur quatre rangs, et laissent partout une circulation libre et commode. Ces galeries ne sont couvertes qu'en charpente, sans plafond. Les combles sont à deux égouts, mais leurs pentes ne se joignent pas en un faîtage; elles laissent entre elles un intervalle assez large, lequel est recouvert lui-même par un petit toit continu un peu plus élevé, et supporté par des potelets au droit de chaque ferme. Ainsi l'air est continuellement renouvelé dans cette région supérieure. La cour du *marché*, au milieu de laquelle est une fontaine, a 30 toises de long sur 22 de large.

Après le *marché* Saint-Germain, on doit, pour l'importance et la grandeur, citer le *marché* Saint-Martin. Il présente, dans la réunion de ses deux corps de portiques, un parallélogramme de 50 toises sur 30. La distribution du milieu des galeries est marquée par seize piliers qui supportent la charpente sur laquelle repose la couverture. La travée du milieu, plus élevée que celles des côtés et des extrémités, favorise l'introduction de la lumière et la circulation de l'air dans l'intérieur. Une fontaine jaillissante s'élève au milieu de la grande cour du *marché*, et est décorée d'un groupe d'enfans en bronze.

Selon le projet, à peu près consommé aujourd'hui, de donner de nouveaux *marchés* aux différens quartiers de Paris, et de transporter dans des enceintes commodes tous ceux qui se tenoient jadis sur les places et dans les rues, on a profité de beaucoup d'emplacemens d'églises démolies dans le voisinage des lieux occupés par les étalages publics. Ainsi le *marché* à la Volaille, se tenant jadis en plein air sur le quai des Augustins, est renfermé aujourd'hui dans une enceinte construite sur les terrains de l'église du couvent qui donna son nom au quai dont on a parlé. Pareille chose a eu lieu sur les terrains de l'église et du couvent des Carmes, pour le *marché* de la place Maubert, et pour le *marché* des Blancs-Manteaux sur l'emplacement du couvent détruit des Filles-Saint-Gervais.

Il y auroit encore à citer plusieurs autres établissemens nouveaux de *marchés* jadis en plein air, aujourd'hui fixés sur des plans réguliers et avec de légères constructions en bois, dans plus d'un quartier de Paris. Cette ville peut actuellement se vanter d'être la seule qui jouisse d'un système bien entendu de *marchés* publics.

Nous n'avons dû considérer ici toutes ces constructions nouvelles que sous les rapports d'une bonne police, de la commodité, de la salubrité et des avantages que les quartiers de cette grande ville en retirent; mais nous n'avons pas cru leur devoir de notions ou de descriptions plus étendues, parce que, sous le rapport particulier de l'objet principal qui est celui de ce Dictionnaire, ces établissemens n'auroient pu nous rien offrir de remarquable, soit en eux-mêmes quant à l'art et à l'invention, soit eu égard à ce que la ville auroit pu en recevoir d'embellissement ou de décoration, s'ils avoient été disposés de manière à servir de points de vue agréables, selon l'effet de leur position et le goût qui eût présidé à la variété de leurs aspects.

MARDELLE, s. f. On dit aussi *margelle*; et même ce dernier mot, quoique le moins usité, devroit prévaloir comme plus conforme à l'étymologie *margo, marginis*. Aussi le Dictionnaire de l'Académie Française dit *margelle*.

La *margelle*, comme l'étymologie nous l'indique, est le rebord d'un puits; et ce rebord consiste, ou dans une bâtisse circulaire de pierres, ou dans une pierre percée et creusée circulairement, posée à hauteur d'appui, et qui fait autour de l'orifice d'un puits une sorte de petit mur. Quelquefois cet appui, au lieu d'être circulaire, est carré ou à pans; quelquefois on le fait en barres de fer grillées.

Les anciens firent très-fréquemment en marbre les *margelles* de puits. On les a jadis confondues avec les autels, parce que la forme est effectivement la même que celle des autels circulaires. C'est ce qui est arrivé au *putéal* du Capitole, qui a servi de base, dans le *muséum* de ce nom, à un grand vase de marbre. Le vase, dont le pied recouvroit la partie supérieure du socle dont il s'agit, avoit empêché de reconnoître ce qu'avoit été originairement ce corps circulaire; et dans le catalogue des antiquités du Capitole, il étoit inscrit sous le nom d'*autel*. Cependant Winckelmann, qui avoit eu occasion de le voir chez le cardinal Alexandre Albani avant la cession qui en fut faite au muséum du Capitole, déclara que ce prétendu autel étoit entièrement creux, et que ses parois intérieures avoient été cannelées par le frotte-

ment des cordes, ce qui démontra qu'il avoit servi de *margelle* à un puits.

Les fouilles de Pompeï en ont fait découvrir de semblables en marbre, à l'exception des bas-reliefs dont est orné le putéal du Capitole. Dans la plupart des maisons il y avoit une citerne, et cette sorte de putéal étoit l'orifice par lequel on puisoit l'eau qui, étant à une très-petite profondeur, permettoit de n'employer que le secours d'une corde, pour descendre et faire remonter à bras le sceau. Cette corde devoit ainsi user intérieurement la surface et le rebord du putéal.

Il ne faudroit pas croire cependant que l'on ait eu habituellement pour le service domestique des *margelles* de puits richement sculptées et ornées de bas-reliefs, comme est celle du Capitole, autour de laquelle sont représentés les douze grands dieux, d'une sculpture dont le goût tient à celui de l'école d'Egine.

Foggini, dans son explication des planches XXI et XXII du tome IV du *Museo Capitolino*, dit avoir vu dans l'ancien cloître de Saint-Jean-de-Latran un putéal également circulaire en marbre, ayant intérieurement des vestiges de l'action de la corde qui servoit à puiser, et extérieurement des sculptures d'un art fort imparfait.

M. Dodwel a publié dans un ouvrage imprimé à Rome en 1812, sous le titre de *Alcuni bassi relievi della Grecia, descritti e publicati in otto tavole*, un putéal trouvé à Corinthe, orné d'un bas-relief dans le style de celui du Capitole. L'auteur conjecture que ce putéal, ou cette *margelle*, appartenoit à un puits sacré du temple de cette ville.

Effectivement, quand on pense que les lustrations entroient dans toutes les cérémonies religieuses, de telle sorte que presque tous les temples avoient pour cet objet des fontaines, des citernes ou des puits, on est très-porté à croire que les monumens de sculpture en ce genre, qui sont ornés de figures de divinités, appartenoient aux puits sacrés.

MARMORARII. Nom qu'on donnoit à ceux qui exploitoient les marbres : nous les appelons *carriers*. Mais le nom *marmorarii* paroît avoir convenu plus particulièrement à ceux que nous appelons *marbriers*, ou travailleurs en marbre. Ils formoient jadis un *sodalitium*, ou une confrérie qui avoit ses écoles, ses privilèges, ses patrons, ses dieux protecteurs.

MARMORATUM. Varron fait mention d'un stuc ainsi appelé, et fait avec des marbres pilés. On l'employoit à faire des enduits dont la dureté égaloit celle du marbre même. C'est de ce stuc que sont presque tous ces revêtemens de murs dans les bâtisses romaines. On en a détaché de grands morceaux qui, soumis à un nouveau poli, ont formé des dessus de tables aussi solides que brillans et curieux.

MARMOUSET, s. m. Espèce de sobriquet ou terme de dérision dont on use pour désigner certaines figures humaines, mais grotesques, de mauvais goût, et d'un travail pire encore, qu'on voit dans les édifices gothiques, appliquées soit à servir de support, soit à former des gouttières, etc.

On donne aussi, depuis quelque temps, ce nom à des espèces de chenêts massifs, et qui se terminent en avant par une tête humaine ou quelque figure grotesque.

MAROT (Jean), architecte et graveur d'architecture, naquit à Paris vers le milieu du dix-septième siècle, et il florissoit encore au commencement du dix-huitième.

Outre plusieurs édifices dont il fut l'auteur, mais dont la connoissance n'est pas parvenue jusqu'à nous, on a cité le portail de l'église des Feuillantines, au faubourg Saint-Jacques à Paris, morceau d'architecture dans le goût des portails qui étoient alors à la mode, mais où cependant *Jean Marot* évita beaucoup de bizarreries que la mode avoit aussi accréditées. On trouve encore qu'il fut l'architecte de plusieurs hôtels assez considérables, mais qui, en changeant de maîtres, ont aussi changé tant de fois de nom, qu'on auroit de la peine à les indiquer aujourd'hui.

Jean Marot paroît toutefois s'être encore plus occupé à faire des dessins d'architecture et à les graver, qu'à conduire et à exécuter des bâtimens. Aussi est-il plus connu par ce qu'on appelle son *œuvre* que par ses monumens.

Quoique cet architecte n'ait pas réussi à se faire un grand nom dans l'architecture, il passa néanmoins pour un homme de mérite, tant par ses connoissances théoriques que par une certaine exactitude qu'il mit à ne pas s'éloigner des règles de la bonne architecture. Le recueil gravé de ses dessins en offre la preuve, et l'on peut y considérer avec intérêt beaucoup de ses inventions qui montrent un homme plein de goût, et nourri dans les principes des édifices de Rome. La collection surtout de ses petits temples antiques, qui termine son recueil, dépose en sa faveur.

On est redevable aux soins de *Jean Marot* d'avoir transmis à la postérité, par le moyen de la gravure dans laquelle il excelloit, la plupart des anciens édifices et des autres monumens de la France qui existoient de son temps, et qui avoient quelque réputation. Il en a donné au public deux recueils de format différent; l'un, qui ne se trouve plus, en un gros volume in-folio, connu sous le titre de *Grand Marot*, lequel contenoit deux cent soixante planches, toutes dessinées et gravées de sa main; et un autre plus petit et fort connu, auquel on a donné le nom de *Petit Marot*.

On ignore également et l'année de la naissance, et l'année de la mort de cet architecte. Tout ce qu'on peut en présumer, c'est qu'il avoit pris le titre d'*architecte parisien*, ce qui a fait croire qu'il étoit de

Paris. Du reste, il est sûr qu'il y a passé une assez grande partie de sa vie, et qu'il est mort dans cette capitale.

MARQUETERIE, s. f. On donne le plus ordinairement ce nom à un assemblage de bois rares et précieux, soit d'une seule couleur, soit de plusieurs, dont les morceaux, débités en feuilles minces, sont appliqués sur un fond de menuiserie.

Tantôt, comme on l'a dit, des feuilles de bois précieux sont disposées ainsi, de façon à ce que leurs veines et les accidens de leur contexture produisent des espèces de dessins plus ou moins réguliers; tantôt on fait servir la réunion de bois divers par leurs espèces et leurs couleurs à former des compartimens agréables; d'autres fois on découpe les feuilles de ces bois selon des formes variées, et de leur assemblage il résulte des espèces de tableaux, de fleurs, de fruits et de figures.

C'est à Florence que prit naissance le goût de la *marqueterie;* et cet art, sous le nom de *tarsia* (*lavori à tarsia*), fut porté très-loin par des artistes qui possédoient, outre le talent mécanique du genre, le savoir du dessin, l'invention et le mérite de la composition.

Sous la main ou sous la direction d'hommes célèbres, parmi lesquels on compte Bruneleschi, Benedotto da Maiano, etc. on vit une multitude de grands travaux de *marqueterie* orner les chaires des églises, les stalles des chœurs, et toutes sortes d'objets d'ameublement. Quelques-uns de ces ouvrages sont devenus et sont restés des modèles non-seulement pour l'art de la *marqueterie*, mais pour l'art du dessin, et les artistes les admirent et les consultent encore aujourd'hui comme une heureuse application de la science et du goût à l'embellissement des objets usuels.

L'art et le goût de la *marqueterie* se sont propagés en France, et depuis le renouvellement des arts chaque siècle a imprimé à ce genre de travail un caractère particulier. C'est surtout aux objets d'ameublement qu'on en a fait l'application; et comme les formes ainsi que la grandeur des meubles dépendent beaucoup de la dimension des intérieurs, le genre de la *marqueterie* a varié de siècle en siècle. Dans le dix-septième, on faisoit de grandes armoires, et ce fut alors qu'un ouvrier, nommé *Boule*, imagina un genre de *marqueterie* formé de fonds d'ébène, avec une incrustation de petites découpures ou lames de cuivre dont il faisoit toutes sortes de fleurons et d'ornemens à compartimens.

Ce fut le grand emploi qu'on faisoit alors du bois d'ébène dans les meubles qui fit donner à l'art de la *marqueterie* et à ceux qui l'exercent les noms d'*ébénisterie* et d'*ébéniste*. Le goût des meubles de *Boule* devint général; et aujourd'hui que la mode en est passée, on ne laisse pas de rechercher encore et de payer comme des curiosités assez chères les morceaux faits selon ce procédé de *marqueterie*.

Dans le siècle suivant, le goût de la *marqueterie* se rapprocha davantage du genre de celle de Florence. On employa toutes sortes de bois dans les compartimens appliqués sur le fond de menuiserie. On donna, par la teinture, toutes les nuances qu'on voulut aux lames de bois, et la *marqueterie* devint une sorte de mosaïque ou de peinture. Mais les meubles de cette époque se sont moins bien conservés, soit parce qu'ils étoient établis avec peu de solidité, soit parce que le temps et les différences de température en ont fait déjeter les compartimens, soit parce que les couleurs vraies ou factices des bois ont perdu leur éclat.

Comme tout, en fait de luxe, est sujet à de continuelles variations, le goût de la *marqueterie* qu'on vient de décrire a passé de mode; et depuis longtemps on n'emploie guère, dans les meubles et les revêtemens en bois, qu'une seule espèce ou une seule couleur de bois: l'acajou surtout est devenu la matière la plus usuelle, et l'on se contente d'en assembler les plaques ou lames sciées fort mince, de manière à produire des ramages réels ou factices dans les compartimens.

Marqueterie de marbre. Les marbriers donnent eux-mêmes ce nom à un travail d'assemblage en marbres divers, au moyen duquel ils produisent le même effet que celui des bois de couleur.

Ce genre de travail est sans doute fort ancien; et quand on lit dans Pline avec quel succès les marbriers de son temps, à Rome, savoient teindre les marbres, incorporer dans l'un les couleurs de l'autre, et former dans l'intérieur des appartemens les compartimens les plus bigarrés, on ne peut se refuser à croire qu'ils possédèrent une extrême habileté en ce genre. Comment d'ailleurs en auroit-il été autrement, puisqu'ils connurent et pratiquèrent tous les genres de mosaïque? Or, la *marqueterie* en marbre est, à vrai dire, une mosaïque ou l'art d'imiter la peinture avec des pierres de couleur réelles ou factices, c'est-à-dire des émaux.

Florence qui, dans les quinzième et seizième siècles, donna la plus grande vogue à la *marqueterie* en bois, par des ouvrages aussi remarquables pour le mécanisme que pour le goût du dessin, a encore l'honneur d'avoir porté au plus haut point d'habileté la *marqueterie en marbre* et en pierres dures. Ce genre de mosaïque, qui continue d'y être pratiqué, n'a trouvé jusqu'ici de rivalité nulle part. Les ouvrages de mosaïque en pierre dure de Florence sont parvenus à être des espèces de peintures aussi précieuses par la matière que par le goût et l'harmonie des couleurs.

MASCARON, s. m. Ce mot vient de l'italien *mascherone*, qui, dans cette langue, est un augmentatif de *maschera*, et signifie un grand ou un gros *masque*.

L'usage fort ancien de placer de grosses têtes grotesques, soit sur des clefs d'arcades, soit à l'orifice des fontaines, a fait appeler ces têtes du nom de *masques*, genre de représentation que les habitudes du théâtre grec ou romain avoient prodigieusement multiplié dans tous les ouvrages de l'architecture et de la décoration.

Le mot de *mascaron* comporte donc l'idée d'un masque fait de caprice, d'une tête de fantaisie, qui exprimera quelque caractère voisin de la caricature, et dont on a peut-être dans l'architecture moderne fait un peu d'abus. (*Voyez* MASQUE.)

MASCHERINO. On ne connoît ni la date de la naissance ni celle de la mort de cet artiste, qui fut à la fois peintre et célèbre architecte. Ce qu'on sait, c'est qu'il naquit à Bologne, et qu'il mourut à Rome, sous le pontificat de Paul V, à l'âge de quatre-vingt-deux ans.

Mascherino construisit dans cette dernière ville, au palais Quirinal, dit de *Monte-Cavallo*, ce portique qui est au fond de la cour, avec *loggia*, et la petite façade en pilastres accouplés. C'est encore de lui, dans le même palais, l'escalier en limaçon construit sur un plan elliptique.

Le grand bâtiment où se trouve aujourd'hui l'établissement qu'on appelle du *Mont-de-Piété* fut autrefois bâti sur ses dessins, pour être le palais du prince de *Santa-Croce*.

Il a construit l'église de *Sante-Salvador in Lauro* sur le plan d'une croix latine, avec une coupole et avec des colonnes corinthiennes accouplées, à peine détachées du mur. Les ressauts de l'entablement et les pilastres ployés dans les angles n'y produisent pas un effet heureux.

La façade du palais *Santo-Spirito* est de *Mascherino*; la composition en est simple et bien entendue. L'église du même nom est encore un ouvrage recommandable du même architecte; elle s'élève sur un grand escalier demi-circulaire avec deux ordres de pilastres composites, dont les entrecolonnemens sont ornés de niches et de tablettes, le tout couronné d'un beau fronton sans ressaut ni brisure. Ces deux monumens font estimer dans leur auteur, et un goût simple, et un caractère porté vers la sagesse.

On ne sauroit dire ni grand bien ni grand mal de la façade à deux étages de colonnes corinthiennes et composites qu'il fit à l'église *della Scala*.

Il acheva encore le portail de la *Transpontina*, qui avoit été commencé par Salustio Perruzzi, fils du célèbre Baltazar Perruzzi.

Mascherino parvint au terme d'une très-longue vie, sans avoir éprouvé le déclin de l'âge; il n'eut, dit-on, que dix jours de vieillesse; ce furent les derniers de sa longue carrière, et les seuls où il ne put suivre en personne ses travaux; mais son esprit resta toujours jeune.

MASQUE, s. m. Les jeux du théâtre, les représentations scéniques chez les Grecs et les Romains, et diverses institutions, y avoient tellement multiplié l'usage des *masques*, qu'aucun objet ne se trouve plus fréquemment répété dans les ouvrages de tous leurs arts. La peinture, la sculpture, la gravure, l'architecture de ces peuples, nous ont transmis des figures innombrables de *masques* scéniques ou autres, et il n'y a point de collection d'antiquité qui ne nous en offre de nombreux modèles.

Le *masque*, dans les arts modernes, est fort loin d'avoir eu la même vogue, les mêmes emplois et autant de significations; aussi ne l'emploie-t-on que comme un signe symbolique du théâtre, et c'est peut-être sous ce seul rapport que le goût de la décoration se permet de l'introduire, soit dans l'architecture, soit dans les ornemens de nos salles de spectacle.

Les *masques* des anciens, destinés à exprimer toutes les variétés des âges, des physionomies, des passions, sont effectivement devenus pour nous une sorte de recueil de modèles d'expression, dont les traits exagérés, comme ceux de quelques savantes caricatures, peuvent devenir d'utiles leçons dans l'étude des caractères de tête.

On a dit au mot *mascaron*, qu'on employoit ces sortes de figures dans les clefs des arcades. Beaucoup d'édifices nous montrent cet emploi, et nous indiquent aussi comment il seroit possible de faire d'une pratique trop souvent insignifiante, une occasion d'exprimer diverses affections et les passions variées qui donneroient quelque intérêt à un genre d'ornement devenu par trop banal.

MASSE, s. f. On use de ce mot, dans la langue des arts du dessin, d'une manière plus ou moins figurée.

Ainsi le sens du mot *masse* est plus détourné de son acception positive dans l'application qu'on en fait aux ouvrages de la peinture. Si l'on parle, soit des effets variés de la couleur et de la distribution des clairs et des ombres, soit de la disposition des figures et des groupes dans un tableau, on dit que les *masses* sont plus ou moins bien balancées, plus ou moins heureusement liées entre elles, plus ou moins bien imaginées; il est certain alors qu'on attribue au seul effet, à la seule apparence qui constitue la couleur, cette propriété de pesanteur ou d'agrégation qu'exprime au sens simple le mot *masse*.

Il semble qu'on use du mot *masse*, en théorie d'architecture ou en décrivant ses ouvrages, dans un sens plus voisin du sens littéral ou positif de cette expression.

La composition d'un grand édifice surtout offre en toute réalité des corps ou des agrégations de parties, véritables *masses*, à proprement parler, ou selon l'idée qu'on se forme des objets de la nature, qui, tels que des élévations, des blocs, des montagnes,

des assemblages de matières, en sont les *masses* primordiales.

On prend donc le mot *masse*, en architecture, dans un sens matériel à la fois et théorique, lorsqu'on dit que la *masse* d'un bâtiment a ou n'a pas de caractère, de grandeur, d'effet, de solidité; car alors on parle de son ensemble, et cet ensemble se considère sous le rapport effectif de la matière et sous le rapport théorique de l'effet qu'il produit sur notre ame.

Distribuer heureusement les *masses* d'un édifice, c'est établir dans l'aspect général de son ensemble certaines variétés de lignes, soit horizontales, soit perpendiculaires, qui contribuent à en multiplier les effets, à rompre la monotonie d'une seule ligne trop prolongée, ou l'uniformité d'une seule ordonnance.

Un exemple de ce que produisent tantôt l'absence de *masses* dans un grand édifice, tantôt un emploi de *masses* variées, se présentera naturellement à l'esprit, si l'on veut faire la comparaison du château de Versailles du côté des jardins, et du château des Tuileries à Paris. Ce dernier est aussi varié dans ses *masses*, considérées sous le rapport des changemens de lignes, d'ordonnances ou de formes pyramidales, que l'autre est uniforme et monotone.

Nous n'entendons rien prescrire sur cet objet dans cet article; il ne s'agit ici que de faire saisir par l'analyse des exemples l'idée de ce qu'on entend par *masse* en architecture.

Une *masse* uniforme et simple peut convenir au caractère d'un édifice, comme une composition de *masses* variées peut faire le mérite d'une autre; mais on voit que ces notions appartiennent à des articles d'une théorie plus générale que ne semble le comporter le mot qui est le sujet de cet article.

Masse de carrière. Nom qu'on donne à un amas de plusieurs lits de pierre les uns sur les autres dans une carrière.

MASSIF, s. m. Ce mot se dit proprement, en architecture ou dans la construction, de ce qu'on appelle le *solide d'un mur*.

On nomme *massif de pierre* le corps d'un mur qui ne se compose ni de moellons ni de blocages, mais uniquement de quartiers de pierre.

On appelle *massif de moellons* ce qui fait un corps de maçonnerie, comme l'est la masse des fondations.

On dit *massif en briques*, de celui qui est formé d'un corps de maçonnerie en briques, fait à bain de mortier, et qu'on revêt ensuite, soit de pierres, soit de dalles de marbre, etc.

Massif est une sorte de nom général qu'on donne dans les bâtimens à beaucoup de parties d'ouvrages; on dit le *massif* d'un escalier, le *massif* d'un perron, le *massif* d'une culée, le *massif* d'une fondation, le *massif* d'un piédestal, etc.

MASSIF, adj. Epithète qu'on donne en architecture à tout corps de bâtiment, à tout genre de construction, à tout détail de profils ou de modénature, à toute base, à tout stylobate, à tout couronnement dont la matière, la forme, le goût ou le style, semblent l'opposé de ce qu'on est convenu de reconnoitre pour léger, svelte, délicat, etc.

Les mots *lourd* et *lourdeur* sont, dans le langage ordinaire, les opposés de léger et légèreté; cependant ayant à son article traité de la légèreté, nous n'avons point fait les articles *lourd* ou *lourdeur*, parce que ces mots indiquent en général, dans l'opinion des artistes, un défaut qui n'a besoin d'aucune définition, ou dont la notion se trouve implicitement comprise dans celle de son contraire.

Massif ne semble pas comporter une acception aussi défavorable; car il est plus d'un sujet en architecture où le genre *massif*, non-seulement est recevable, mais convenable et même nécessaire. On sait que certains édifices, comme citadelles, greniers, prisons, corps-de-garde, veulent être traités dans un caractère *massif*. Des murs *massifs*, soit dans leur épaisseur, soit dans leur apparence, sont exigés, même par le goût, dans certains cas.

C'est le propre d'un soubassement d'avoir un caractère *massif*. Lorsque l'édifice est de nature à réclamer ce caractère, il faut que tout y participe, l'ordonnance générale, l'ordre qu'on y introduit, et les profils qui s'y appliquent.

Les palais de Florence sont d'un caractère *massif*, et aussi trouve-t-on que les entablemens qui les couronnent partagent ce caractère.

Comme il n'y a pas de véritables synonymes dans les langues, malgré la confusion que l'usage amène dans leur emploi, nous pensons que l'on pourroit à toute rigueur contester la différence que nous avons cherché à établir ici entre *lourd* et *massif*; mais c'est au goût seul à prononcer sur ces sortes de distinctions.

MASTIC, s. m. C'est le nom d'une espèce de gomme qui vient d'un arbrisseau appelé *lentisque*. Cette gomme, ainsi que beaucoup d'autres productions résineuses, sert à former une sorte de colle propre à joindre, à rassembler les parties séparées ou désunies des ouvrages d'un grand nombre d'arts; elle a donné son nom à toutes les sortes de compositions qui servent à cet objet, et même à celles dans lesquelles on ne la fait pas entrer.

Mastic se dit donc de toute composition dont on use pour attacher un corps à un autre, ou pour en remplir les désunions.

Il faut toutefois excepter dans cette définition les compositions dont on se sert pour maçonner et lier les pierres entre elles, comme par exemple le plâtre et les cimens faits avec la chaux, le sable et autres ingrédiens.

Les *mastics* se font d'une multitude de façons dif-

férentes, dont on se dispensera de donner ici l'énumération complète.

Les anciens en avoient de plusieurs espèces; tantôt c'étoit un mélange de poix, de cire blanchie, de briques pilées, de chaux fine, à quoi on ajoutoit de l'étoupe et du goudron; tantôt c'étoit une dissolution de sel ammoniac, mêlée avec de l'étoupe, du soufre et de la poix; tantôt ils employoient une composition de sang de bœuf, de chaux fine, ou d'écailles d'huîtres pilées, ou de poix, ou de suif fondu et de cendres de bois passées au crible, ou de chaux fine et d'huile, le tout réduit à la consistance d'une pâte. Ces *mastics* étoient mis en œuvre, surtout dans les bains, les deux premiers dans les bains chauds, les autres dans les bains froids, dans les fontaines et les citernes.

Quelquefois, lorsqu'il s'agissoit de boucher les fentes ou les crevasses de la bâtisse, on frottoit d'huile l'intérieur de ces crevasses avant d'y introduire le *mastic*, pour en rendre la liaison plus intime.

On avoit un *mastic* pour le marbre. Il étoit composé de résine, de chaux vive, d'une dose d'émaux, d'huile, de sang de bœuf. Après avoir pilé les corps solides, on faisoit du tout une forte pâte, qui approchoit beaucoup de la substance du marbre.

Les modernes ont, ainsi que les anciens, plusieurs espèces de *mastics* pour remplir les joints des marbres, des bois, et en assembler les compartimens ou en réunir les fractures. On leur donne des noms divers, selon la nature des ouvrages ou la diversité des ouvriers qui les emploient.

Ainsi on dit :

Mastic de fontainier. C'est un mélange de poix résine fondue avec du ciment passé au sas. On le mêle avec de la filasse pour envelopper les nœuds des tuyaux de grès.

Mastic de menuisier. C'est une composition de cire, de résine, et de brique pilée, dont on se sert pour masquer les nœuds et remplir les fentes du bois.

Mastic de sculpture ou de mouleur. Ce *mastic* se fait à peu près comme le précédent. On s'en sert pour faire les pièces des moules dans les parties où l'on ne sauroit employer le plâtre.

Mastic de terrasse. Composition du genre des précédentes, dont on use pour réparer les fentes des aires pratiquées sur les terrasses.

Mastic de vitrier. C'est un mélange de blanc d'Espagne et d'huile, d'une consistance à demi-ferme, avec lequel on borde en dehors les carreaux de vitre, dans les feuillures des croisées ou des châssis de fenêtres.

MASURE, s. f. Se dit des débris encore debout d'un bâtiment abandonné, ou condamné à être détruit.

Il se dit aussi figurément d'une méchante habitation qui menace ruine : *Il s'est retiré dans une méchante masure.*

MATÉRIAUX, s. m. pl. Nom général que l'on donne à toutes les différentes matières qui entrent dans la construction d'un bâtiment, comme sont les pierres, les bois, les fers, les tuiles, les briques, moellons, etc.

On assemble des *matériaux* avant de bâtir; on construit des hangars pour recevoir et travailler les *matériaux;* on établit des magasins pour les ranger, et on prépose des gardiens pour veiller à leur entretien et à leur conservation.

MAUSOLÉE, s. m. Nom emprunté par les modernes à l'antiquité, pour désigner comme autrefois, bien que sous d'autres formes, les plus importans entre les divers monumens funéraires que le christianisme a adoptés.

De toutes les différences que l'on peut remarquer entre le *mausolée* moderne et le *mausolée* antique, la plus sensible consiste en ce que le premier est généralement un ouvrage et une composition de sculpture, lorsque le second ou l'antique étoit un des plus grands ouvrages d'architecture. Cet article se trouvera donc naturellement divisé en deux parties, qui comprendront chacune les notions abrégées des monumens les plus célèbres dans l'une et l'autre de ces deux catégories.

DES MAUSOLÉES ANTIQUES.

Tout le monde sait que ce fut le célèbre tombeau élevé par Artémise à Mausole, roi de Carie, qui communiqua son nom aux grands édifices sépulcraux des Grecs et des Romains. Ce qu'on sait moins, c'est qu'il n'y eut en ce genre d'autre emprunt que celui du mot. En effet, il ne faut pas croire que le monument de Mausole offrît la première de ces compositions architecturales; et d'abord on doit en chercher l'origine, beaucoup plus ancienne, dans les croyances religieuses sur la résurrection, ou le dogme partout établi du retour à une autre vie. Il n'y a que la puissance d'une telle opinion qui soit capable de rendre aussi importante qu'elle le fut dans l'antiquité la pratique des tombeaux.

De là chez les Egyptiens ce soin particulier de la conservation des corps, et de là ces énormes édifices ou ces profonds souterrains qui sembloient en devoir être les éternels gardiens. Le même esprit, quoique avec moins de grandeur apparente, se retrouve chez les Grecs et les Romains. S'ils n'entassèrent pas pour leurs tombeaux d'aussi hautes montagnes de pierres, ils en firent toujours les édifices les plus solides et les plus durables que leur architecture ait produits; et la preuve en existe dans la conservation de plusieurs de ces monumens, aux restes desquels on donne encore aujourd'hui le nom de *mausolée*.

Il nous faut maintenant montrer par l'histoire quels furent les modèles et les usages où l'architecture dut puiser l'idée, le genre et la forme de ces somptueux et magnifiques édifices.

L'usage de la combustion des corps nous paroît avoir dû présenter à l'architecture le modèle qu'elle imita. Ce modèle fut le *bûcher* appelé *pyra*, que les Romains, beaucoup plus tard encore, nous apprennent avoir été, selon les différences de fortune, un monument lui-même plus ou moins considérable et souvent très-dispendieux, si l'on en croit Pline qui en rapporte plus d'un témoignage. Mais longtemps avant les Romains nous trouvons chez les Grecs que l'usage du bûcher avoit produit, pour la consomption du corps des plus grands personnages, les monumens de la plus grande dépense, et où l'architecture avoit déployé la plus étonnante magnificence.

Le premier de ces ouvrages dont le souvenir nous ait été transmis est le célèbre bûcher de Denis l'Ancien, tyran de Syracuse, construit par son fils l'an 1er de la cent troisième olympiade, c'est-à-dire quarante ans avant la construction de celui qu'Alexandre ordonna pour les funérailles d'Héphæstion. Quoique le bûcher monumental de Denis soit le plus ancien que l'on connoisse, on doit conclure de sa magnificence même qu'il ne fut pas l'essai de l'art de la décoration en ce genre. Or, la somptuosité de ce monument est attestée par le soin que plus d'un écrivain a pris d'en conserver la description : l'historien Timée en avoit fait une très-étendue ; et selon Theon dans ses *Progymnastiques*, Philiste, au second livre de son *Histoire de Denis*, avoit fait une mention particulière de ce bûcher.

Mais le bûcher d'Héphæstion, modèle des bûchers d'apothéose des empereurs romains, et type indubitable des vastes tombeaux en construction tant du roi Mausole que de ceux qui furent dans la suite appelés de ce nom, mérite que nous en donnions ici la description traduite de Diodore de Sicile.

« Alexandre (dit l'historien) ayant rassemblé des » architectes et un grand nombre d'artistes habiles,.. » fit aplanir l'espace où devoit s'élever le bûcher, et » lui donna une forme carrée d'un stade de longueur » en tous sens. L'espace étant divisé en trente com» partimens, on y établit des planchers de charpente. » Le tout fut ordonné sur un plan quadrangulaire. » On plaça ensuite les ornemens tout autour.

» La décoration du soubassement se composoit de » deux cent quarante proues de quinquérêmes, avec » des figures d'archers, etc.... Au-dessus s'élevoit le » second étage, dont la décoration consistoit (au lieu » de colonnes) en grands flambeaux de 15 pieds de » haut ; des aigles, les ailes déployées, les surmon» toient ; des dragons étoient en bas. — La troisième » périphérie étoit décorée d'une frise représentant » des chasses d'animaux. — La frise du quatrième » étage représentoit les combats des centaures. — Au » cinquième étoient figurés, dans un ordre alternatif, » des lions et des taureaux. — La plate-forme étoit » occupée par des trophées d'armes des Macédoniens » et des Barbares. — Le tout étoit couronné par des » figures de syrènes creuses, propres à recevoir les » musiciens. — La hauteur de l'ensemble étoit de » 130 coudées. »

NOTA. Il faut penser que dans cette description l'écrivain n'a parlé que des ornemens de chaque étage, ce qui ne dispense pas de croire que chacun avoit son ordonnance architecturale.

Nous allons voir maintenant que le bûcher des apothéoses à Rome, décrit par Hérodien, est aussi dans son genre le vrai modèle des *mausolées* romains.

« A l'endroit le plus spacieux du Champ-de-Mars » on élève, sur un plan quadrangulaire régulier et en » forme d'édifice, une charpente qui n'est liée que » par un assemblage de bois d'une très-grande di» mension. — Cet espace, on le remplit intérieure» ment de matières combustibles. L'extérieur est » revêtu d'étoffes d'or, et décoré de statues d'ivoire, » de peintures diverses. — Au-dessus de cette bâtisse » s'élève un autre étage, semblable pour la forme et » les ornemens, mais d'une moindre largeur ; il est » percé d'arcades et de portes ouvertes. — Sur celui» ci il y a un troisième et un quatrième étages allant » toujours en diminuant de circonférence jusqu'au » dernier (c'est-à-dire le cinquième), qui est le plus » étroit de tous. — On peut comparer la forme de » cette construction à celle des fanaux appelés *phares* » qui, sur les ports de mer, servent pendant la nuit à » diriger par leur clarté et conduire les vaisseaux au » port. »

Ainsi, d'après ces deux descriptions, le bûcher grec et le bûcher romain se ressemblent de tout point. Si l'on consulte les médailles, on voit que le bûcher des empereurs se terminoit dans sa plate-forme d'en haut par quelque groupe de char ou autres objets, comme celui d'Héphæstion par les syrènes.

Maintenant si l'on compare dans les deux pays les grands tombeaux qui ont reçu le nom de *mausolée*, savoir, après celui d'Halicarnasse, ceux d'Auguste et d'Adrien à Rome, dira-t-on que les célèbres bûchers, soit des Grecs, soit des Romains, auront été conçus et exécutés sur les plans et dans les formes des édifices d'architecture réelle, ou ne croira-t-on pas plutôt (abstraction faite des époques) que les constructions temporaires des bûchers dûrent devenir les modèles que l'architecture réalisa postérieurement en matières plus durables. Nul doute toutefois, si l'on veut, que quand cet art se fut emparé dans ses conceptions de celles des premiers bûchers, il put aussi recevoir d'édifices bâtis à l'instar, en pierre ou en marbre, des inspirations réciproques, si l'on peut dire, pour l'érection de nouveaux bûchers d'apothéose ; nul doute enfin qu'il ait pu en ce genre y avoir, dans la suite, action et réaction de ces deux sortes de monumens l'un à l'égard de l'autre. Ainsi en beaucoup de cas, et dans le cours des temps, le modèle primitif et la copie qui s'ensuit peuvent se prêter un aide réciproque.

Si en effet le tombeau de Mausole nous rappelle dans sa masse ses formes, ses dimensions et ses étages, une idée approximative des grands bûchers, il se peut qu'il ait servi par la suite à inspirer aussi les compositions de bûchers d'apothéose des Romains.

Le *mausoleum* d'Halicarnasse, si l'on remet ensemble les parties de la description abrégée que Pline nous en a laissée, s'élevoit sur un grand soubassement fort étendu, qui avoit 45 pieds de circuit. Sa masse principale se composoit d'un stylobate et d'une colonnade isolée, de trente-six colonnes. Deux de ses faces avoient 60 pieds en long; les deux autres, plus étroites, ont dû avoir 40 pieds. La hauteur de cette masse en colonnes fut à peu près de 37 pieds. Au-dessus s'élevoit une autre masse pyramidale à vingt-quatre degrés, ayant en hauteur celle de la colonade (ou *pterou*). Au sommet de la pyramide étoit un quadrige en marbre. Tout cet ensemble avoit 100 pieds de haut.

Pline le jeune nous apprend que Tibère fut le premier qui, aux funérailles d'Auguste, donna l'exemple de l'apothéose ou du bûcher de consécration. De là on pourroit attribuer à cet exemple l'érection du *mausolée* élevé à Rome, et dont Strabon nous a donné quelques détails. Si l'on en croit cet écrivain, le *mausoleum*, ainsi qu'il l'appelle, consistoit en terrasses qui s'élevoient sur un très-haut soubassement de marbre blanc. Ces terrasses en étages, qui sans doute alloient en diminuant de circonférence, étoient plantées de cyprès, et le tout étoit couronné par la statue colossale d'Auguste en bronze.

Le *mausolée* de l'empereur Adrien nous offre une masse et des détails encore mieux d'accord avec les masses et les détails des bûchers de consécration représentés sur les monnoies antiques. On y observe d'abord un très-haut soubassement de près de 50 pieds d'élévation; au-dessus, sur un socle fort en retraite, un étage de colonnes formées des plus beaux marbres. Venoit ensuite un autre étage, toujours diminuant, c'est-à-dire pyramidal, d'où s'élevoit le couronnement de tout cet ensemble.

D'après le nom de *septizonium* qui fut donné au *mausolée* de Septime-Sévère, et d'après les dessins de ses ruines, il est certain que ce monument étoit à sept étages. Il fut construit par l'empereur lui-même, qui, à l'exemple de plusieurs autres, voulut voir achevé de son vivant son propre tombeau. Il paroît que c'étoit une masse d'ordres d'architecture élevés l'un au-dessus de l'autre en retraite, de manière à former un ensemble pyramidal.

Nous n'alongerons pas cet article des nombreuses notices de beaucoup d'autres masses de ce genre, mais qui détruites en grande partie laissent à douter si on doit les comprendre dans la classe des *mausolées*, qui ne furent, dans le fait, que des tombeaux d'une structure et d'une grandeur plus remarquables.

DES MAUSOLÉES MODERNES.

Nous avons dit qu'une des principales différences entre les *mausolées* antiques et les modernes, qui en ont pris le nom sans en imiter la forme, étoit que les premiers furent des monumens de construction et d'architecture, sans en exclure toutefois les accessoires de sculpture, tandis que les seconds, nonobstant quelques accessoires d'architecture, ont constamment été des ouvrages de sculpture. Il devoit en arriver ainsi, dès que, selon les usages du christianisme, les inhumations ne pouvoient avoir lieu que dans les églises, les cimetières ou lieux consacrés. On voit dès-lors comment ce que l'on continua d'appeler *mausolée* se trouva restreint dans son étendue et dans sa composition; souvent même il devint un véritable cénotaphe, et son objet, réduit à être allégorique, fut de conserver le souvenir d'un nom plutôt que l'existence d'un corps.

Cela nous explique encore comment le caractère des *mausolées* modernes, n'ayant pas trouvé de modèle déterminé dans les œuvres de l'antiquité qui pût fixer le genre et la composition de monumens purement commémoratifs, le goût de la sculpture dut s'exercer arbitrairement dans un espace illimité d'inventions très-diverses, selon les temps et les peuples.

Cependant nous voyons dès les quatorzième et quinzième siècles, se produire et se généraliser un certain type de *mausolée* dont l'idée fut puisée dans les usages et les cérémonies relatives aux obsèques chrétiennes. Cet usage dont on trouve aussi l'origine dans plus d'un bas-relief, sur les sarcophages antiques, fut celui de l'exposition plus ou moins publique du mort, dans le lieu même de son domicile ou à l'église.

On comprend que ce fut là le spectacle qui dut le plus frapper les sens. L'exposition, selon le rang ou la richesse du mort et de sa famille, donna lieu à une certaine pompe de décoration. Le lit funéraire sur lequel le mort étoit vu couché s'éleva sur des gradins; bientôt on l'entoura de candélabres, de tableaux, de symboles; on le surmonta d'une impériale ou d'un baldaquin richement paré, comme en font foi les descriptions. Or, voilà quel fut le modèle imité, amplifié, embelli par l'art, dans les compositions innombrables des plus grands *mausolées* de sculpture, que l'Italie multiplia pendant deux ou trois siècles, et que ses églises offrent encore aujourd'hui à notre admiration.

Il seroit inutile de chercher dans les monumens des arts modernes, de semblables compositions avant le treizième siècle, c'est-à-dire avant que Nicolas de Pise eût donné à la sculpture moderne son premier essor. Tous les tombeaux qui précèdent l'époque de ce sculpteur sont loin de pouvoir porter le nom de *mausolée*. Ce ne sont que des représentations plus ou moins grossières de personnages couchés les mains jointes, sans aucune composition accessoire. Tel est encore dans les souterrains de Saint-Pierre, le tom-

beau assez remarquable du pape Boniface VIII, qui date des commencemens du treizième siècle.

Les premiers tombeaux composés en manière de catafalques ou de *mausolées* sont, dans la ville d'Assise, celui d'une reine de Chypre faussement attribué à un certain Fucio par Vasari; à Rome celui du cardinal Gonsalvi, dans Sainte-Marie-Majeure, par Giovani Cosmate; celui du pape Benoît XI à Pérouse, par Jean de Pise. (*Monum. sepolcr. della Toscan.*)

Le premier se compose d'un grand soubassement, sur lequel s'élève un second plan qui porte le lit funèbre de la princesse, accompagné de deux petits anges qui soulèvent les rideaux du baldaquin. Dans cette composition qui, comme le plus grand nombre de celles du même genre, est adossée au mur, on voit un socle portant plusieurs figures.

Le *mausolée* du cardinal Gonsalvi à Rome, et celui de Benoît XI à Pérouse, paroissent des répétitions assez exactes de cette composition. Même soubassement, même estrade, mêmes accompagnemens du lit funèbre. Celui de Benoît XI à Pérouse offre, avec un soubassement plus riche, le pontife couché, vêtu de ses habits pontificaux, sur le lit d'exposition. Des anges aussi semblent avoir écarté les rideaux du baldaquin élevé au-dessus du lit, et sur un autre plan paroît la figure de la sainte Vierge entre deux saints, probablement les patrons du pape.

Ces trois *mausolées*, image fidèle de l'exposition du mort dans les catafalques, témoignent, par leur goût et leurs accessoires gothiques, de l'ancienneté de l'usage qui avoit fourni à la sculpture l'idée que nous voyons dominer, avec plus d'art et de goût, dans les plus magnifiques *mausolees* des deux siècles suivans.

Déjà ceux qu'on voit à Naples du duc de Calabre et de la mère du roi Robert, et qui datent du commencement du quatorzième siècle, présentent, avec quelques détails gothiques, plus de variété dans leurs masses et plus de mouvement dans leurs compositions. Le lit d'exposition s'élève avec plus d'invention sur des supports allégoriques, et pyramide sur des plans ornés de bas-reliefs. Toujours cependant même type fondamental dans le lit, le baldaquin et les rideaux, relevés de chaque côté par un ange.

Nous trouvons que l'architecture, le goût de la composition comme aussi de la décoration et l'art de sculpter, ont fait de grands progrès dans le *mausolee* élevé au pape Jean XXIII, par Donatello à Florence. Deja l'ordre corinthien se montre avec toute sa régularité dans un beau soubassement orné de niches et de statues, avec un attique surmonté du lit où est couché le pape en habits pontificaux. Les anciens types sont suivis dans cet ouvrage, mais améliorés et réduits à des formes plus heureuses. On peut suivre ainsi, dans plus d'un recueil, la série des *mausolées* que les quatorzième et quinzième siècles virent élever à l'envi dans toutes les villes d'Italie.

A mesure que l'art se développa, on renonça à plusieurs accessoires des premiers *mausolées*. Une belle et sage architecture forma les supports et les encadremens du lit d'exposition. Des figures allégoriques en devinrent les accompagnemens. L'usage du lit avec baldaquin et rideaux se conserva jusqu'à l'époque du monument de la *Beata Villana*, par Bernardo Rossellini. Mais on passa bientôt à l'idée de placer l'image couchée du mort sur le sarcophage où ses restes étoient enfermés. Tels sont les *mausolées* de Barbara Manfredi à Forli, de Leonardo Aretino dans Sainte-Croix à Florence, de Pietro Nocetti à Lucques; tel est le chef-d'œuvre de Desiderio de Settignano, ou le *mausolée* de Marsuppini dans Sainte-Croix à Florence, ouvrage dont il faut admirer également et la sage composition, et l'élégante exécution.

Généralement tous les *mausolées* dont on vient de faire mention et tous ceux de ce genre sont des ouvrages adossés aux murs des églises, et dans lesquels les artistes enchérirent de variété et de magnificence. Il ne paroit pas que l'art y ait pu aller plus loin qu'au grand *mausolee* d'*Andrea* Vandramin, dans l'église des Serviti à Venise, exécuté par les plus célèbres artistes du temps, et qui ferme la suite des grandes entreprises du quinzième siècle, en fait de *mausolees*.

Nous n'avons pu ni dû nous assujétir ici à des descriptions séparées de ce grand nombre de monumens, n'ayant eu pour objet que de faire connoître les degrés parcourus dans cette partie de l'art par le génie des modernes. Nous devons toutefois nous arrêter sur une des variétés de ce goût, dont les effets pénétrèrent aussi en France, lors de la naissance des arts, sous François Ier.

Les compositions dont on vient de parler sont presque toutes, comme on l'a dit, adossées aux murs des églises. Cependant il s'en est fait aussi qui sont isolées, et où l'on voit les corps étendus sur un sarcophage porté par des colonnes : tel est celui de saint Dominique de Sienne. Quelques autres, à la Chartreuse de Pavie, nous font voir le personnage mort, étendu sur un sarcophage placé sous un petit édifice isolé, avec arcades, au-dessus desquelles est un attique orné de bas-reliefs et de figures. On en citeroit encore d'autres de ce genre.

Il est difficile de ne pas voir là le type des *mausolées* de Louis XII, de François Ier et de Henri II à Saint-Denis.

Mais déjà le seizième siècle opéroit une révolution dans tous les arts. L'étude, la connoissance toujours croissante, avec l'admiration des ouvrages de l'antiquité, donnèrent aux artistes d'autres modèles, d'autres systèmes, d'autres points de vue d'imitation. L'architecture de l'antique Rome, encore debout au milieu de la nouvelle, avoit déjà banni la manière timide et mesquine de l'âge qui précéda celui des Alberti, des Bramante. La sculpture ne pouvoit pas tarder à s'associer dans ses compositions au mouvement général; et déjà le style pur, mais un peu ré-

tréci, du quinzième siècle, devoit céder aux exemples d'un goût plus large et plus varié. Enfin Michel-Ange devoit achever de donner au dessin et à l'imitation du corps humain une dernière impulsion.

Michel-Ange, doué d'un puissant genie, tendit à l'originalité dans tous ses genres d'ouvrages. Il dédaigna non-seulement de suivre les routes battues avant lui, mais encore de prendre pour point de départ celui où elles étoient arrivées. Aussi s'écarta-t-il entièrement des types et des formes de *mausolées* consacrés par les siècles précedens.

L'antique ne présentoit aucun modèle à suivre dans la composition de ce genre de monumens. La sculpture n'étoit entrée que pour la moindre partie dans les monumens sépulcraux des Grecs et des Romains, et ce ne fut guère que sur les devantures de sarcophages qu'elle put trouver place. Quelques sculpteurs cependant avoient pris modèle sur celui d'Alexandre Sévère, où les images sculptées de l'empereur et de sa femme, à demi-couchés, surmontent le sarcophage. Julien de San-Gallo l'avoit imité dans le monument d'Angelo Mazzi, à l'église de l'Annunziata de Florence. Mais on comprend que cette sorte de composition, bornée dans son étendue comme dans l'invention qu'elle comporte, se doit ou ne peut pas moins prêter à la magnificence et aux variétés que le génie de l'artiste, d'une part, et de l'autre l'instinct de la vanité peuvent ambitionner.

Michel-Ange, pressé par ces deux aiguillons dans le projet du mausolée que le pape Jules II vouloit se faire exécuter de son vivant, imagina une vaste composition qui n'avoit pas encore eu de modèle, et qui n'eût pas eu d'imitateur, quand même elle auroit pu être terminée. Un massif quadrangulaire, orné de niches, décoré par des termes en guise de pilastres, auxquelles étoient accolées des figures captives, devoit supporter un second massif plus étroit, autour duquel auroient été placées des statues colossales de sibylles et de prophètes. (Le célèbre *Moïse* est la seule de cette catégorie qui ait été exécutée.) Ce massif devoit être couronné par un corps pyramidal, avec d'autres figures. On présume que cet ensemble auroit comporté quarante statues, Toutefois il n'en reste que trois terminées, deux ou trois autres ébauchées. On ne sauroit dire quelle influence il auroit exercée sur le genre des *mausolées* modernes.

Michel-Ange lui-même, dans les *mausolées* des Médicis à Florence, revint bientôt à des compositions fort réduites. Mais on voit qu'il s'y écarta des inventions qui l'avoient précédé, de manière même à n'en plus rappeler la moindre idée. Que nous présentent en effet les *mausolées* de Julien et de Laurent de Médicis? Rien autre chose que des monumens honorifiques, accompagnés de deux figures allégoriques, sans aucun rapport avec le personnage placé au-dessus d'elles. Les monumens funéraires des grands-ducs Ferdinand et Côme II de Médicis, exécutés à Saint-Laurent, par Jean de Bologne et Tacca son élève, n'offrent aussi que les statues honorifiques des deux princes, élevées dans une niche au-dessus d'un sarcophage.

Ce type, adopté par Michel-Ange, fut consacré de nouveau et fidèlement imité au *mausolée* de Paul III à Saint-Pierre, par Guillaume *della Porta*, élève de Michel-Ange, et il consiste de même dans la statue en bronze du pontife; au-dessous sont deux statues allégoriques en marbre, auxquelles le sarcophage sert de support. Le même système d'accompagnement en statues allégoriques devint général. Il fut suivi dans le *mausolée* de Michel-Ange que ses élèves lui élevèrent à Florence. Tel fut aussi généralement le genre des *mausolées* qui trouvèrent place dans la nouvelle basilique de Saint-Pierre de Rome, dont l'ensemble dut commander au sculpteur l'emploi de compositions simples, et compatibles avec la symétrie de l'édifice.

Bernin lui-même, porté au style pittoresque, ne marqua ce changement de goût au *mausolée* du pape Barberini (Urbain VIII), qui fait pendant à celui de Paul III, que par la manière de ses draperies et de son travail. Il se conforma du reste au genre de composition des monumens honorifiques. Mais ce fut dans le *mausolée* du pape Alexandre VII, placé au-dessus d'une porte, qu'il innova en faisant sortir de cette ouverture, déguisée par une grande draperie, la Mort qui la soulève, et qui, sous la forme d'un squelette, semble annoncer au pape sculpté plus haut son heure dernière. Ce caprice pittoresque a trouvé par la suite plus d'un imitateur dans la composition des *mausolées*.

En France, lorsque sous Louis XIV le goût des arts se ranima de nouveau, on vit se propager le luxe des *mausolées*, dont le genre, dans le siècle précédent, avoit subitement passé de la manière sans art du gothique à celle des tombeaux de Saint-Denis dont on a parlé, ou à d'autres compositions assez simples. Les tombeaux des personnages célèbres consistoient le plus souvent dans une statue agenouillée, et une assez grande bonhomie étoit leur principal caractère.

Mais la sculpture au dix-septième siècle reçut naturellement l'impulsion que l'Italie étoit en possession de donner au reste de l'Europe. Alors s'y introduisit le genre des *mausolées* composés de la statue du personnage et d'un sarcophage accompagné de statues allégoriques. Tels furent les *mausolées* de Colbert, du cardinal Mazarin, de Bignon, etc. Mais déjà le goût de compositions pittoresques ou dramatiques, dont Bernin avoit donné l'exemple, s'étoit emparé du génie des artistes. Quelques idées plus ou moins heureuses donnèrent à cette manière un nouveau crédit. Le *mausolée* du cardinal de Richelieu avoit offert l'idée d'une sorte de scène pathétique, à laquelle le talent de Girardon sut donner un nouvel intérêt. On vit bientôt après le goût dramatique s'emparer des *mausolées;* les personnages furent mis

en action. Une poétique d'un genre nouveau établit, par de nouvelles allégories, une sorte de merveilleux composé d'images plus ou moins bizarres. On fit voir les vivans aux prises avec la Mort; on imagina des Temps et des squelettes armes de faux. Abusant de toutes les métaphores du discours, qu'on traduisit en réalité, on fit voir des tombeaux qui s'ouvrent, des personnages qui y descendent, des sépulcres brisés, des résurrections, des enlèvemens. Tout *mausolée* prétendit à être un poëme ou un tableau.

Cette recherche abusive d'idées poétiques et dramatiques, qui, par cela qu'elles revêtent des corps, perdent tout leur esprit, a eu encore cet inconvénient que l'artiste, se croyant quitte, par une idée nouvelle, de toute science d'exécution, a trop souvent négligé dans ces ouvrages ce qui fait le fond de l'art et la véritable poésie de l'imitation en sculpture.

Cette sorte de manie a dominé et domine encore en Angleterre, où la sculpture des tombeaux n'a pu rencontrer ni type ni régulateur. C'est qu'en ce pays, à vrai dire, la religion ne s'est mêlée en rien aux premières conceptions de l'art. Aussi plus le goût des *mausolées* s'y est accru dans le dernier siècle, plus les artistes ont fait sentir le vide d'une idée fondamentale qui fût propre à servir de base à leurs compositions. Les *mausolées* sont en Angleterre de simples monumens politiques, que le culte admet dans les églises, mais sous la condition d'être dans leur composition étrangers à toute image religieuse proscrite par le protestantisme. Les *mausolées* modernes à Westminster ou à Saint-Paul n'offrent, à part le mérite de leur exécution, que des conceptions qui ne reposent sur aucun type reçu, sur aucune tradition, aucune croyance; où l'on voit contraster des costumes disparates, des allégories rendues ridicules par le mélange de figures du genre idéal avec des personnages dans le style du portrait et du genre vulgaire.

Cependant l'Italie a vu se renouveler depuis un demi-siècle, sous le ciseau du célèbre Canova, le goût des *mausolées* de la basilique de Saint-Pierre; on veut parler de celui qu'il exécuta dans l'église des Saints-Apôtres à Rome en l'honneur du pape Ganganelli, et de celui du pape Rezzonico dans Saint-Pierre. Le même artiste, dans le *mausolée* de l'archiduchesse Christine à Vienne en Autriche, a tenté un nouveau genre de composition dramatique, si l'on veut, mais sans sortir de l'ordre d'idées compatible avec la simplicité des seules ressources de la sculpture antique. Le fécond artiste dont nous parlons s'est encore exercé dans beaucoup d'autres compositions de tombeaux, où, fidèle sectateur des traditions et des exemples de l'antiquité, il s'est plu à en reproduire les ceremens sous plus d'une forme, mais particulièrement sous celle des cippes, qui peuvent offrir dans leurs champs des motifs variés de compositions en bas-relief.

MÉANDRE, s. m. Quelques-uns écrivent *mæandre*, en suivant de plus près l'orthographe des langues anciennes.

Les Grecs et les Latins ont donné ce nom à cette espèce d'ornement que l'on nomme en français *guillochis* (*voyez* ce mot), et ils appelèrent cet ornement *méandre*, parce que les lignes qui le forment, et qui dans leurs inflexions diverses reviennent sur elles-mêmes, sembloient imiter le cours du fleuve Méandre dans l'Asie mineure. Strabon d'ailleurs nous apprend (lib. XII), qu'on appeloit du nom de ce fleuve tout ce qui avoit une forme oblique et sinueuse.

Il est certain que, sur les monnoies de plusieurs villes grecques de l'Ionie, on voit l'ornement en guillochis devenu le symbole du fleuve sur le bord duquel ces villes étoient situées.

Quelques modernes ont confondu l'ornement en guillochis ou le *méandre* avec celui qu'on appelle *postes*. (*Voyez* ce mot.) Les Italiens de nos jours comprennent aussi le guillochis et les postes sous la dénomination générale d'*ornemens à la grecque*. En France on a long-temps appelé le *méandre* une *grecque*, et cette dénomination n'est pas encore aujourd'hui tout-à-fait hors d'usage.

Les auteurs de certains dictionnaires se sont trompés lorsqu'ils ont assuré que les anciens n'avoient point employé cet ornement dans leur architecture; les exemples que nous avons cités de cet emploi à l'article *guillochis* nous dispensent de nouvelles preuves.

On sait que le *méandre* simple et composé, c'est-à-dire à doubles lignes en retour, fait un des ornemens ordinaires des vases grecs peints, improprement appelés jusqu'à présent *étrusques*.

MÉDAILLON, s. m., vient du mot *medaglione*, augmentatif du mot italien *medaglia*, médaille; il signifie donc grande médaille.

On donne ce nom, dans la décoration de l'architecture, à certains tableaux ou bas-reliefs de forme circulaire ou ovale qui ornent le dedans ou le dehors des édifices, et qu'on suppose être suspendus ou arrêtés par de gros clous, desquels s'échappent ordinairement de chaque côté, en semblant voltiger, une bandelette ou un ruban qui est censé former l'attache du *médaillon*.

Les *médaillons* sont des ornemens d'un genre un peu banal, qui ne laissent pas de faire un assez bon effet lorsqu'ils sont employés avec goût et avec réserve; on y représente en peinture des vues de paysage, des camaïeux, des traits d'histoire, et en sculpture des portraits, des emblèmes, des chiffres, etc.

Perrault a fait entrer les *médaillons* dans la décoration de sa colonnade du Louvre et de l'aile de cet édifice qui donne du côté de la rivière; il l'employa aussi d'une manière moins heureuse dans le projet de son arc de triomphe.

Généralement on peut dire que cette espèce d'ornement est mieux à sa place dans les intérieurs des galeries qu'au dehors des édifices; et on n'en trouve, je pense, aucun modèle dans l'antiquité, à moins qu'on ne veuille leur assimiler les *clipei,* ou boucliers.

Le *médaillon* rappelle trop clairement l'idée d'un tableau suspendu, pour qu'il convienne d'en faire avec beaucoup de vraisemblance l'ornement extérieur d'une ordonnance d'architecture.

MÉDIONNER, v. a. Terme qui, en langage d'experts, signifie compenser; comme lorsque, dans les toisés de crépis et d'enduits, on compte 3, 4 ou 5 toises pour une, quand il ne s'agit que d'une refaçon ou de la réparation d'un vieux mur.

MELONNIÈRE, s. f. C'est un petit jardin et clos de murs, où l'on cultive des melons sur des couches et sous des cloches ou des châssis de verre.

On doit placer la *melonnière* dans l'endroit le plus exposé au midi, et dans les maisons ordinaires on lui donne 30 à 40 pieds de large, sur à peu près autant de long. Les murs qui forment la *melonnière* ne doivent pas avoir plus de 3 pieds et demi de haut; il est bon et nécessaire qu'ils soient surmontés d'un petit chaperon ou d'une tablette de pierre, de même que le mur fait pour donner de l'abri du côté du nord; celui-ci, pour défendre les couches de l'influence du froid, doit être tenu plus haut que les autres.

MEMBRE, s. m. Comme l'architecture a toujours trouvé dans le corps humain un type et un modèle intellectuel de proportions, de rapports et de combinaisons, elle a dû naturellement en emprunter aussi beaucoup de noms et de termes.

C'est ainsi qu'un édifice est réputé être un corps; et par conséquent les parties de ce corps s'appellent aussi *membres.*

On donne donc le nom de *membre,* non-seulement à toute grande partie du système architectural selon lequel l'édifice est construit, comme par exemple à une frise, à une corniche, mais aussi aux parties plus petites dont les plus grandes se composent.

On appelle *membre* une simple moulure, et l'on appelle *membre couronné* une moulure, lorsqu'elle est accompagnée d'un petit filet au-dessus ou au-dessous.

Membre creux. (*Voyez* SCOLIE.)

MEMBRETTE, s. f. Nom que Vignole donne à ce qu'on appelle *alette.* (*Voyez* ce mot.)

MEMBRON, s. m. C'est une baguette, ordinairement de trois quarts de ligne d'épaisseur, qui sert d'ourlet à la bavette d'un bourseau et aux ennusures d'un comble.

MEMBRURE, s. f. Pièce de bois, communément de 3 pouces de gros sur 7 de longueur, qui sert à former les bâtis de la plus forte menuiserie, comme ceux des portes cochères, et à en recevoir les panneaux assemblés à rainures et languettes.

Il y a aussi des *membrures* de charpenterie qu'on appelle *limandes,* et qui, étant plus épaisses que les autres, servent à divers usages dans les machines.

MÉNAGERIE, s. f. On appelle ainsi une grande enceinte entourée de loges grillées, où l'on renferme des animaux étrangers ou féroces. Il y a derrière ces loges un conduit où aboutissent des portes qui peuvent y donner entrée.

Une *ménagerie* est un établissement de luxe et de curiosité, entretenu ordinairement par les souverains, et dans le voisinage des parcs ou des jardins de leurs palais. Telle étoit la *ménagerie* de Versailles, aujourd'hui vide. Ce qu'on possède en France d'animaux à tenir dans une *ménagerie,* est depuis plusieurs années réuni au Jardin du Roi, à Paris, autrement dit *Jardin Royal des Plantes.* L'étendue et les variétés du terrain ont permis de donner à cette *ménagerie* une disposition plus agréable et mieux en rapport avec les mœurs des animaux et l'étude de l'histoire naturelle. Quelques-uns de ces animaux sont moins renfermés que parqués dans des espaces dont ils ne peuvent toutefois s'échapper, et où ils jouissent d'une plus grande liberté.

MENEAUX, s. m. pl. Ce sont des montans ou des traverses faites, soit en pierre, soit en bois, soit en fer, qui servent à séparer l'ouverture d'une croisée.

On ne bâtit plus guère aujourd'hui de *meneaux* en pierre, tels qu'on en voyoit dans les anciens palais. Il ne s'en fait à présent qu'en fer aux vitraux des églises modernes. Pour ceux de bois, tels qu'on en pratique encore, ils sont assemblés avec les montans et les traverses des dormans.

On nomme *faux meneaux* ceux qui, n'étant pas assemblés avec le dormant de la croisée, s'ouvrent avec le guichet.

MENIANE, s. f. On appelle ainsi, en Italie, les petites terrasses, les balcons ou loges, soit ouvertes, soit fermées avec des jalousies, pour voir au dehors sans être vu.

Ce mot vient du latin *mœniana.* C'étoient, à Rome, des espèces de balcons ou terrasses soutenus sur des colonnes. Nous avons déjà dit à l'article COLONNE, qu'un certain *Mœnius,* en vendant sa maison, s'étoit réservé une colonne sur laquelle il fit élever un balcon d'où il pouvoit voir les spectacles. De là tira son nom ce genre de terrasses en bois, supportées par des colonnes.

Vitruve place de semblables *mœniana* dans le forum dont il décrit l'ensemble.

Il y avoit à Rome une partie de ces *mœniana* dans

le forum qui servoit, à ce qu'il paroît, à l'exposition des tableaux. Pline nous parle d'un certain Serapion, grand peintre de décorations de théâtre, et qui faisoit de si vastes tableaux, qu'un seul, dit-il, occupoit les *mæniana*.

MENSOLE, s. f. (*Voyez* Clef.)

MENUISERIE, s. f. C'est, en parlant de l'art en lui-même, celui de travailler, de polir et d'assembler les bois pour les menus ouvrages, tels que portes, croisées, lambris, meubles, etc. On emploie quelquefois aussi cet art à faire des colonnes, des entablemens et autres ornemens d'architecture, qui s'appliquent sur un bâtis de charpente.

Menuiserie se dit aussi, non de l'art, mais de l'ouvrage; et l'on dira une belle *menuiserie*, une *menuiserie* bien executée.

L'art de la *menuiserie*, dit d'Aviler, comprend trois parties : 1° la connoissance des bois; 2° l'assemblage; 3° les profils.

Le bois le meilleur pour les travaux de *menuiserie* est le chêne, qu'on choisit tendre et doux à employer, de droit fil, sans nœuds vicieux, aubier, malandres, flaches, et surtout bien sec. Pour qu'il ait cette dernière qualité, il faut qu'il soit débité et scié cinq ou six ans avant d'être employé. (*Voyez* Bois.)

Après la connoissance des bois vient l'art de leur assemblage. Cette partie de la *menuiserie* a plus d'une branche, car les assemblages se font de diverses manières; savoir, carrément, à bossement, en onglet, en fausse coupe, à clef, à queue d'aronde, à queue perdue, etc. (*Voyez* Assemblage.)

Enfin l'art de profiler consiste à faire dans les bois, avec différens outils, des gorges, des tores, des bouemens simples ou à baguette, des becs de corbin, des doucines, etc.

Selon que ces sortes de moulures sont appliquées, ou qu'elles se trouvent en une plus ou moins grande quantité, on donne différens noms à la *menuiserie* considérée comme ouvrage. On l'appelle *menuiserie à petits cadres, menuiserie ravalée, menuiserie embrevée,* et à divers compartimens composés de bâtis, montans, traverses droites ou chantournées, etc.

On appelle *menuiserie d'assemblage* celle qui consiste en bâtis et panneaux assemblés à tenons et mortaises, rainures et languettes, collés et chevillés, et qui est *dormante,* comme le sont toutes les fermetures.

On appelle *menuiserie de placage* celle qui se fait de bois dur et précieux, débité par feuilles, et qui est plaque par compartimens sans saillie sur la *menuiserie* d'assemblage. Cette sorte de *menuiserie* est celle que pratiquent les ébénistes ou ceux qui travaillent en marqueterie. (*Voyez* ce mot.)

La *menuiserie* entre pour tant de choses dans les objets et les moyens d'ornement et de décoration employés par l'architecture, qu'elle participe jusqu'à un certain point du goût et des études de l'architecture. On doit désirer qu'elle se subordonne aux règles et aux convenances de l'art de bâtir, et que ses formes, ses contours, ses ornemens, paroissent au moins être en rapport avec les principes généraux et le système qui préside à la construction des édifices.

Cet accord du goût de la *menuiserie* avec celui de l'architecture est d'autant plus désirable, que l'art de façonner les bois dans les meubles et beaucoup d'autres objets pouvant se prêter avec assez de facilité à tout l'arbitraire d'un crayon capricieux, et l'ouvrage de ce genre ne semblant pas demander la gravité de formes qu'exigent les monumens, un esprit de mode propage bientôt, dans les objets qu'on a le plus souvent sous les yeux, un genre bizarre auquel on s'accoutume. Le goût se familiarise avec ces défauts, et de proche en proche cette manière se communique aux plus grands ouvrages. Ce qu'on avance ici n'est pas une vaine spéculation. On n'a fait au contraire que décrire une des causes de la corruption de l'architecture dans le dix-septième siècle; car il est évident, comme on l'a dit ailleurs, que tous ces enroulemens, ces ressauts, ces découpures qui déparent les édifices de cette époque, étoient des emprunts faits à l'art de dépecer ou de découper en bois toutes les formes qu'on appliquoit à la *menuiserie* du temps.

MENUISIER, s. m. C'est celui qui travaille en ouvrages de *menuiserie*. Un bon *menuisier,* indépendamment des connoissances pratiques de son état, doit avoir appris les élémens du dessin, savoir tracer les profils, esquisser des ornemens, n'être pas étranger aux principes de l'architecture.

MÉPLAT, adj. On donne ce nom, dans la charpente, à une pièce de bois de sciage qui a beaucoup plus de largeur que d'épaisseur. Telles sont une *membrure,* une *plate-forme,* etc. (*Voyez* Bois et Fer méplat.)

MERCIER (LE). On ignore la date de sa naissance; tout ce qu'on sait de relatif à sa personne, c'est qu'il naquit à Pontoise vers la fin du seizième siècle, et qu'il mourut sans fortune à Paris, en 1660.

Il paroît que *Le Mercier* avoit fait un long séjour en Italie, et tout prouve qu'il y avoit puisé par l'étude des monumens de l'antiquité les principes du bon goût dans l'architecture. On sait qu'il étoit déjà à Rome en 1607; c'est ce que nous apprend une estampe qu'il y grava, et qui représente le modèle fait par Michel-Ange de l'église de Saint-Jean des Florentins. En 1620, durant son séjour dans cette ville, il grava le catafalque de Henri III, dont il avoit donné les dessins. Cette composition architecturale présente un ordre dorique sans base.

Le Mercier de retour à Paris trouva un protecteur aussi éclairé que puissant, dans la personne du cardinal de Richelieu, qui, à ce qu'il paroît, lui

ordonna tout à la fois l'exécution de deux grands édifices.

Le premier, commencé en 1629, fut le palais du cardinal, édifice appelé d'abord de ce nom, ou palais Richelieu, devenu depuis palais d'Orléans, mais qui, dans l'intervalle, fut nommé Palais-Royal, lorsque après la donation que le cardinal en avoit faite au roi, la régente Anne d'Autriche et le roi son fils vinrent s'y établir en quittant le Louvre. Les transformations sans nombre que depuis lors ce palais a subies ont tellement denaturé l'ouvrage de *Le Mercier*, qu'à peine en reste-t-il aujourd'hui quelque trace. On s'accorde à n'en reconnoitre d'autres que certaines proues de vaisseaux sculptées en relief avec des ancres et autres agrès de marine. Ces attributs, qui furent également multipliés au château de Richelieu en Poitou, faisoient allusion à la charge de surintendant de la marine et du commerce dont le ministre étoit revêtu.

Le second monument dont le cardinal de Richelieu avoit dans le même temps chargé *Le Mercier* fut celui de la Sorbonne. La première pierre en fut posée en l'année 1629. Jusqu'alors le collége et l'église de Sorbonne n'avoient dû leur célébrité qu'aux écoles fondées jadis en ce lieu par Robert Sorbon, qui donna son nom à tout l'établissement. Le cardinal de Richelieu voulut en faire par l'architecture un monument remarquable. Son ensemble, dans le dessin de *Le Mercier*, se compose donc, comme on le voit aujourd'hui, de deux parties distinctes, mais liées entre elles, le bâtiment des écoles, et l'église dont la façade et l'entrée principale donnent sur la place appelée du nom de l'établissement.

Le corps de batiment destine aux écoles consiste dans une grande et belle cour beaucoup plus longue que large, d'une bonne et solide construction, mais d'où furent exclus tout luxe de décoration, toute recherche d'ordonnance. Son seul ornement consiste dans l'aspect du dôme de l'église, qui s'élève à une de ses extrémités sur un plateau fort rehaussé par un perron de plusieurs degrés, au bout duquel se présente la seconde entrée de l'église percée dans sa partie latérale qui se joint aux bâtimens dont on a parlé. Cette entrée s'annonce par un portail de six colonnes isolées et corinthiennes, surmontées d'un fronton; on observe dans l'ordonnance de ce péristyle une disposition d'entrecolonnemens inégaux, et qui vont en se rétrécissant vers les angles. Il est visible qu'on pratiqua cette inégalité pour donner un point de résistance à la poussée des claveaux des plates-bandes, ainsi qu'à l'effort des rampes du fronton, et à celui de la petite voûte qui couvre le portique. Nonobstant ce manque de régularité et l'abus de l'arasement des faces de l'architrave pour agrandir l'espace de l'inscription, on doit dire que cette architecture produit un assez beau point de vue, dont l'élévation du terrain augmente encore l'effet.

Le portail de l'église du côté de la place est dans le genre des frontispices à placage, c'est-à-dire du nombre de ceux auxquels on peut trouver le moins de bizarreries. L'exterieur de la coupole, d'une forme sage avec une belle courbe, s'il n'offre rien de particulier à l'admiration, ne sauroit provoquer aucune critique de la part du goût.

Mais l'intérieur de l'église est certainement la partie la plus recommandable de ce monument. Il n'y en a aucune à Paris, entre toutes celles qui sont construites selon le système moderne d'arcades et de piédroits, qu'on puisse lui comparer pour l'élégance et la symétrie de la disposition, pour l'accord et l'unite d'ordonnance, pour le goût de la décoration. Aucune n'offre en ce genre moins d'abus, moins de licences et de ressauts; aucune n'est exécutée avec autant de correction et de purete. Cet ouvrage est certainement celui qui doit assurer à *Le Mercier* un des premiers rangs parmi les architectes du dix-septième siècle.

Il eut encore l'honneur de contribuer le premier à l'agrandissement de la cour du Louvre, qui, comme on l'a vu à l'article de *Pierre Lescot*, ne devoit avoir, selon le premier projet, que le quart de la superficie qu'elle occupe aujourd'hui. Lorsqu'on eut formé celui de l'agrandir, *Le Mercier* fut chargé de la direction de l'entreprise. Il suivit les dessins de Lescot dans le rez-de-chaussée, le premier étage et l'attique, et toute la disposition générale, pour la partie inférieure du pavillon qu'on appelle *de l'Horloge* ou *des Caryatides*. On devoit répéter ce pavillon dans les autres milieux des quatre faces du quadrangle, comme il s'en trouvoit aux angles. C'étoit une tradition des hautes tours et des donjons dans les châteaux gothiques.

En conséquence de cet usage, *Le Mercier* surmonta la masse inférieure de son pavillon d'une sorte de dôme, dont il décora l'élévation par huit figures de femmes caryatides groupées par deux, faisant fonction de colonnes adossées et accouplées. La sculpture de Sarrazin a fait la réputation de ces caryatides. Quant à la part de l'architecte en cet ajustement, on ne sauroit qu'y blâmer l'abus de ce grand nombre de frontons concentriques qui, outre le vice élémentaire d'un tel emploi, ne peuvent tendre qu'à rapetisser l'effet de la composition. Mais ce qu'il faut citer avec éloge, c'est l'excellente disposition du vestibule qui, sous ce même pavillon, forme une des entrées de la cour du Louvre, et où l'on aime à retrouver un heureux souvenir du beau portique d'entrée du palais Farnèse à Rome. *Le Mercier* orna le sien de deux rangs de colonnes ioniques accouplées, qui reçoivent les retombées des voûtes en pierre dont sont couvertes les trois allées du vestibule.

Le Mercier eut une assez grande part dans toutes les entreprises de son siècle. Ainsi, lorsque François Mansart, par les variations de ses projets et l'inconsistance de son caractère, eut perdu la confiance d'Anne d'Autriche pour l'érection de l'édifice du

Val-de-Grâce, qui n'étoit encore qu'à la hauteur de 10 pieds hors de terre, nous voyons que *Le Mercier*, devenu son successeur, éleva l'église, tant en dedans qu'au dehors, jusqu'à la hauteur de la corniche du grand ordre de pilastres; et on est forcé d'y admirer une grande pureté d'exécution et cette correction dans l'appareil qui ont caractérisé tous ses ouvrages.

Il succéda encore à Métézeau dans la construction de l'église des prêtres de l'Oratoire, rue Saint-Honoré. Obligé de terminer une composition dont il n'avoit pas donné la première idée, et qui semble n'avoir pas été très-heureusement conçue, il prit à tâche d'en corriger les défauts, et il alongea l'église de toute l'étendue de la partie circulaire qui lui sert de chœur. On peut observer du reste, dans l'ordonnance générale de l'intérieur, plus d'une irrégularité volontaire de détails qui semblent ne devoir pas lui être imputées, tant il se montra, dans ses autres ouvrages, fidèle observateur d'une exacte distribution des parties constitutives des ordres.

Le dernier des grands ouvrages de *Le Mercier* à Paris fut l'église de Saint-Roch, rue Saint-Honoré. Il en commença la construction en 1653. Au fond, le plan et l'élévation de cette église, qui est toutefois une des plus élégantes de Paris, n'offrent rien de fort remarquable, ni pour la conception générale, ni pour le caractère de l'architecture, ni quant au style propre de l'architecte. C'est une répétition de beaucoup d'autres églises, qui n'ont plus présenté que de foibles dissemblances entre elles, depuis que le besoin de la construction des voûtes en pierres de taille a forcé d'y introduire le système naturellement uniforme des arcades et des piédroits ornés de pilastres.

Pour qu'il fût possible de bien apprécier le véritable mérite de *Le Mercier* dans une entreprise où l'originalité n'auroit guère pu trouver à se faire distinguer, il auroit fallu qu'il eût eu l'avantage d'en achever l'ensemble, et d'en terminer les détails et leur exécution. Mais la mort l'enleva lorsqu'il n'avoit encore élevé que le chœur et une portion de la nef.

Quoique l'on manque de notions positives sur ce qui regarde cet architecte dans ce qu'on peut appeler les circonstances particulières de sa vie, nous dirons, sur les récits de quelques biographes, que pour le récompenser de ses travaux le cardinal de Richelieu lui fit obtenir la place de premier architecte du roi. C'auroit été par suite de cette qualification qu'il auroit exécuté, dans la cour du Louvre, les ouvrages dont on a parlé. Ce fut donc encore probablement en vertu du même titre qu'il commença les travaux intérieurs de la grande galerie qui unit le palais du Louvre à celui des Tuileries. Cette galerie demandoit, dans l'ensemble surtout de sa voûte, un système de décoration bien ordonné. *Le Mercier* arrêta un projet qui n'eut pas de suite; les compartimens qu'il avoit imaginés pour recevoir les peintures que Nicolas Poussin devoit y placer, ne furent point agréés; Poussin les fit supprimer, et ceux qu'il voulut y substituer n'eurent pas un meilleur sort.

On attribue à *Le Mercier* divers autres ouvrages peu connus, comme étant plus ou moins éloignés de la capitale, seul centre des grands travaux et surtout des grandes réputations. On met au nombre de ces ouvrages peu renommés les portails des églises de Ruel et de celle de Bagnolet, l'église de l'Annonciade à Tours, l'église paroissiale et le château de Richelieu.

MERLIANO (Giovani da Nola), naquit en 1478, et mourut en 1559.

Jean de Nola, ainsi qu'on l'appela, au lieu de suivre la profession de son père, qui étoit marchand, s'éprit de l'amour du dessin, et entra comme élève chez *Agnello Fiore*, sculpteur et architecte napolitain. Bientôt le désir d'apprendre croissant en lui avec l'ambition de parvenir, il se rendit à Rome pour y chercher de meilleurs maîtres et de plus grands modèles.

De retour à Naples, il s'adonna sans relâche à des travaux de sculpture, et il s'y fit un tel honneur que son talent en ce genre éclipsa celui de tous les sculpteurs ses contemporains en cette ville. Les principales églises de Naples sont ornées d'ouvrages de son ciseau. On vante surtout ses mausolées d'Andre Boniface, dans l'église de *San-Severino*, et du vice-roi Pierre de Tolède, dans le chœur de Saint-Jacques des Espagnols.

Jean de Nola fut l'architecte de l'église de Saint-Georges des Génois, et de Saint-Jacques des Espagnols. Il fit du *Castello Capuano* le siege d'un tribunal, et y pratiqua des salles immenses, qui cependant paroissent encore petites, en raison de l'affluence des plaideurs et gens d'affaires.

Il eut part à la direction des fêtes qui furent données à Charles-Quint lorsqu'il retourna triomphant de l'expédition de Tunis. Sur la place de la porte de Capoue on érigea un arc triomphal percé de trois arcs en avant et d'un dans ses flancs, décorés de colonnes corinthiennes, et enrichi de peintures et de sculptures faisant allusion aux exploits de l'empereur.

Jean de Nola donna les dessins des palais du prince *San-Severo* et du duc *della Torre*. Ce sont de belles masses d'architecture, d'une heureuse disposition et d'un très-bon goût.

Il avoit orné la pointe du môle, à Naples, d'une fontaine où étoient représentés les quatre principaux fleuves du monde. Ces figures ont été depuis transportées en Espagne par le vice-roi don Pierre-Antoine d'Aragon.

Jean de Nola fut chargé de présider à l'embellissement de Naples, en opérant le percé magnifique et l'alignement de la grande rue de Tolède, qu'il auroit pu faire arriver jusqu'au palais du roi. Il fournit avec distinction et avec l'estime générale, autant par

ses talens que par ses qualités morales, une longue et tranquille carrière, et mourut à l'âge de quatre-vingt-un ans.

MERLONS, s. m. pl. C'est un terme de fortification par lequel on désigne ces petits murs élevés, espacés également par des créneaux, au-dessus des murailles et des mâchecoulis.

MESAULA. Dans la distribution et le plan des maisons grecques, on nommoit *mesaula*, dit Vitruve, ce qu'on appeloit à Rome, sans savoir d'où venoit cette dénomination, *androna*. C'étoit une petite cour qui séparoit deux corps-de-logis, ou deux salons appelés *aulæ*. Or, *mesaula* signifie *inter aulas*.

MESURE, s. m. On appelle ainsi ce qui sert de règle pour déterminer une quantité. Cette sorte de règle varie selon les lieux, les temps, et les objets auxquels on l'applique.

Ainsi chaque art peut se donner, indépendamment des *mesures* reçues par tous les usages, une *mesure* particulière prise d'une partie convenue d'un tout connu. Dans le dessin, par exemple, on prend pour *mesure* la tête de l'homme ou le pied; dans la tête, on prend le nez, etc.

L'architecture s'est donné de même, pour déterminer l'étendue de ses ouvrages et en régler les rapports, une *mesure* particulière qu'on appelle *module* (*voyez* ce mot), et qu'on tire d'une des dimensions de la colonne.

L'idée générale de *mesure* entre sous tant de rapports dans les combinaisons de l'architecture, qu'on pourroit y rapporter la théorie entière de cet art, puisque les proportions sur lesquelles il se fonde ne sont autre chose que des calculs de *mesure*. (*Voyez* Proportion.)

Mesure signifie aussi *dimension*. Ainsi on dit prendre les *mesures* d'un édifice, d'une colonne, etc. Lorsqu'on lève un plan, c'est par la *mesure* des dimensions de chaque partie. Dans cette opération, on prend des *mesures* en rapportant sur le papier celles que l'on détermine avec quelque instrument.

Donner des *mesures*, c'est régler la proportion de ce qu'on dessine par rapport à l'usage du lieu et à la connoissance qu'on en a.

MESURER, v. a. Prendre les mesures d'un objet quelconque. C'est par cette opération qu'on acquiert la connoissance précise de la proportion d'un édifice. C'est au soin pris par les architectes modernes de *mesurer* les monumens antiques qu'on doit de se former une juste idée du système de leurs proportions, tant dans l'ensemble que dans toutes les parties dont il se compose.

MÉTAGÈNES, fils de Ctésiphon, Crétois de naissance, succéda à son père dans la construction du célèbre temple d'Ephèse, et paroît avoir hérité de tous ses talens dans l'architecture et dans la mécanique.

Nous avons, à l'article de Ctésiphon, renvoyé le lecteur au mot Métagènes, pour y trouver réunies les deux mentions que fait Vitruve des moyens mécaniques employés par le père et par le fils pour conduire, des carrières où l'on travailloit, les masses énormes de marbre qui devoient entrer dans la construction du temple d'Ephèse.

« Il ne sera pas hors de propos (dit Vitruve) de rapporter l'invention ingénieuse que Ctésiphon employa pour transporter les colonnes qui devoient servir au temple de Diane. Cet architecte ayant à amener les fûts des colonnes depuis les carrières où on les prenoit, jusqu'à Ephèse, et n'osant pas se fier à des chariots, parce qu'il prévoyoit que le terrain de la route étant peu ferme, la pesanteur des fardeaux qu'il avoit à conduire feroit enfoncer les roues, il assembla quatre pièces de bois de 4 pouces d'épaisseur; savoir, deux qui avoient la longueur du fût de la colonne, les deux autres aux deux bouts, ayant en longueur la mesure à peu près du diamètre. A chacune des extrémités de la colonne il ficha un boulon de fer taillé à queue d'aronde, et il l'y scella avec du plomb. Les pièces de bois de chaque petit côté de l'assemblage dont on a parlé étoient percées d'un trou circulaire garni de fer, formant un anneau dans lequel entroit le boulon scellé à chaque extrémité de la colonne. Il relia par des tenons de bois de chêne les angles du bâtis. Les boulons cramponnés dans la colonne avoient toute facilité de jouer et de tourner dans les anneaux; de sorte que lorsque les attelages de bœufs tirèrent, la colonne tournoit sur elle-même par l'effet de la rotation des boulons dans leurs anneaux.

» Ctésiphon ayant, de cette manière, transporté toutes les colonnes au lieu de leur destination, *Métagènes*, son fils, adopta le même procédé mécanique pour le transport des blocs de l'architrave. Il fit une machine qui se composoit de deux roues d'environ 12 pieds de diamètre, et il arrêta son bloc à chacune de ces roues par des boulons tournant aussi dans leurs écrous. Ainsi les bœufs tirant la machine, les boulons passant dans les écrous des roues forçoient celles-ci de tourner, et avec elles le bloc d'architrave qui y étoit attaché.

» L'idée de cette double machine est due à l'imitation de ces cylindres avec lesquels on unit le terrain des palestres. Mais la chose ne réussit avec cette facilité que parce que, d'une part, la distance des carrières au temple n'étoit que de huit mille pas, et de l'autre parce que le terrain offrit une superficie égale, sans montées ni descentes. » (Vitruve, liv. x, chap. vi.)

Un autre passage de Vitruve nous apprend que *Métagènes* avoit publié un ouvrage sur l'ordonnance

ionique du temple d'Ephèse. (Vitruve, liv. VII, *Præfatio*.)

Ce grand monument a exercé, le siècle dernier, la critique du marquis Poleni, qui, dans une dissertation qu'on trouve tome Ier des *Mémoires de l'Académie de Cortone*, a tenté de retrouver, en dessin, le plan, la disposition et l'élévation du temple d'Ephèse, d'après les passages des auteurs anciens. Mais au temps de ce célèbre antiquaire, on manquoit, sur la disposition des temples antiques, d'un grand nombre de connoissances que les recherches des voyageurs modernes ont multipliées dans cette matière, plus féconde en variétés qu'on ne pense. Nous pensons qu'il y auroit moyen de remettre dans un meilleur ensemble toutes les parties du plus célèbre temple de l'Asie sans sortir des documens de Pline; mais ce seroit ici une digression que la nature d'un dictionnaire ne comporte pas.

MÉTAGÈNES (de Xypæte). Plutarque, en désignant par le nom de ce lieu l'architecte qui travailla au temple d'Eleusis, nous prouve assez clairement qu'il ne faut pas le confondre avec *Metagènes*, fils de Ctésiphon, qui étoit de Crète, et qui sans doute naquit aussi dans cette île.

Selon Strabon et Vitruve, le premier architecte du temple d'Eleusis étoit Ictinus. Mais il paroit que dans cet immense édifice il arriva, comme cela a presque toujours lieu dans les grandes entreprises de l'art de bâtir, que plusieurs architectes s'y succédèrent à des intervalles de temps assez considérables. On peut concilier facilement les notions de Vitruve et de Strabon avec celle de Plutarque, qui nomme Corœbus comme le premier architecte, *Métagènes de Xypæte* comme le second, et enfin Xénoclès comme le dernier. Vitruve parle d'Ictinus comme architecte de la *cella*, et de Philon comme de celui qui éleva le péristyle en colonnes du frontispice du temple. Strabon ne fait mention que d'Ictinus. Or on voit que Vitruve surtout ne parle que de la partie extérieure du temple, c'est-à-dire de la *cella*, et de son péristyle dorique en avant. Plutarque, au contraire, borne son récit à la construction intérieure. Ce fut, dit-il, Corœbus qui éleva les colonnes à partir du sol, et y plaça les architraves, sur lesquelles *Metagènes* érigea la frise et le second ordre de colonnes. (Ceci ne peut regarder que l'intérieur du naos.) Enfin Xénoclès y construisit dans le comble ce qu'on appeloit l'*opaïon*.

Voilà la seule mention que nous trouvions sur le compte de *Métagènes de Xypæte*, qui n'eut d'autre part dans ce grand ouvrage que la construction du second rang de colonnes, lequel, selon l'usage des temples hypæthres, régnoit ainsi au-dessus du premier ordre. (Un exemple de ce genre de disposition existe encore aujourd'hui dans l'intérieur du naos au grand temple de Pœstum.)

MÉTAIRIE, s. f. (*Voyez* Ferme.)

MÉTAL, s. m., vient du grec *metallon*, *metallum* en latin. C'est le nom général qu'on donne à toute substance minérale qui est formée dans les entrailles de la terre, ou qui se trouve quelquefois à sa superficie, et qui a la propriété d'être fusible et malléable.

Les seuls *métaux* que l'art de bâtir emploie sont le fer, le cuivre et le plomb. On s'en est servi de tout temps pour former les crampons destinés à lier les pierres entre elles. Le plus grand nombre des crampons, dans l'antiquité, se fit en cuivre (*voy.* Crampon); mais on en fit aussi avec le fer, qui a effectivement le désavantage de s'oxider promptement, et qui par cette raison est moins durable.

L'usage des *métaux* dans l'architecture remonte à la plus haute antiquité, et l'on ne sauroit décrire le nombre d'emplois qu'on en fit, et qu'on en fait encore aujourd'hui, dans les couvertures (*voyez* Couverture), dans les clôtures. (*Voyez* Grille.)

Les emplois du fer surtout sont innombrables. Ce *métal* est devenu plus commun chez les modernes qu'il ne paroît l'avoir été dans l'antiquité, où le cuivre fut plus usuel. (*Voyez* au mot Fer tous les emplois de ce *métal*.)

Le *métal* dont l'antiquité a fait le plus dispendieux usage fut le cuivre ou le bronze. Ils l'employèrent en charpentes métalliques, et l'on a rendu compte ces prodigieux travaux au mot Bronze, etc.

Le plomb a été appliqué par les anciens aux scellemens. Les modernes l'emploient souvent en couverture, sur les terrasses ou sur les toits de charpente. (*Voyez* Plomb.)

MÉTALLIQUE, adj. des deux genres. Qui est de métal, qui concerne les métaux. Il se dit, non d'un ouvrage qui ne forme qu'un corps solide de *métal*, comme une statue, mais d'un ouvrage qui sera un composé de parties faites de métal. On appellera *charpente métallique* celle qui, au lieu de chevrons de bois, aura des barres ou montans de fer ou de bronze.

METEZEAU (Clément). Il naquit à Dreux, vers la fin du seizième siècle. Son père et son grand-père avoient exercé l'architecture. Le premier fut architecte de Henri IV : ce fut le second qui éleva le grand portail de l'église de Dreux.

Clément de Metezeau fut ingénieur de Louis XIII. Il acheva, dit-on, cette partie de la galerie du Louvre qui s'étend depuis le palais jusqu'au premier guichet, sur le quai. Son architecture ne manque pas de régularité; mais l'ordonnance, divisée en deux étages par un attique ou mezzanine, n'a ni grandeur ni unité, et l'on peut trouver moins de richesse que de mesquinerie d'ornement dans l'emploi de ces bossages vermiculés, et plutôt ciselés que sculptés en petits ornemens.

En 1612, *Clément Metezeau* jeta les fondemens

de l'église de l'Oratoire, rue Saint-Honoré. Diverses circonstances l'empêchèrent de poursuivre l'exécution de cet édifice, qui fut achevé par Le Mercier.

On cite de lui plusieurs châteaux qui n'existent plus. Quelques dessins qui se sont conservés de l'arc de la porte Saint-Antoine, démoli il y a une cinquantaine d'années, peuvent faire juger de son talent.

Il subsiste encore de lui un hôtel qui, bâti sur les terrains destinés à former l'emplacement que doit comprendre la réunion du château des Tuileries à celui du Louvre, est menacé d'une prochaine destruction; c'est l'hôtel Longueville. Son nom, malgré beaucoup de changemens de destination, s'est conservé, et l'on aura à regretter dans sa démolition une bonne masse de construction et des détails d'assez bon goût.

Lorsque Marie de Médicis fit construire le palais du Luxembourg, *Clément Metezeau* donna des projets qu'on assure n'avoir pas été inférieurs en mérite à ceux qui eurent l'avantage d'être préférés par la reine.

Mais l'ouvrage qui dans le temps donna le plus de célébrité à cet architecte fut le projet et l'exécution de la fameuse digue de La Rochelle, lorsque cette ville soutint un siége contre Louis XIII, en 1627 et 1628.

Pompée Targon, ingénieur italien, avoit exécuté avec peu de succès différens projets qui tendoient à couper toute communication entre les Rochelois et les flottes de l'Angleterre. *Clément Metezeau*, durant le blocus, avoit dit que pour emporter La Rochelle il faudroit faire ce qu'avoit fait Alexandre pour se rendre maître de Tyr, jeter une digue dans la mer. Depuis long-temps il ne rêvoit qu'aux moyens d'exécuter cette idée. Lorsqu'il en eut rédigé et combiné les plans et les moyens, il se rendit à La Rochelle, et soumit ses procédés et ses dessins au conseil, qui les approuva.

Le 30 novembre suivant fut commencée cette digue fameuse; elle avoit 740 toises de long; d'un côté elle partoit de l'avant-port, au bas d'une pente dominée par le fort Louis, et se terminoit de l'autre côté dans l'anse des Meuilles.

Ainsi, pour fermer à l'ennemi le port de La Rochelle, on ferma presque aux Rochelois le chemin de la mer. Le roi tarda peu à se rendre maître de la place, qui lui résista un an deux mois et seize jours.

On grava ces vers au bas du portrait de *Metezeau* :

> Hæreticæ palmam retulit Metezeus ab hoste,
> Cùm Rupellanas aggere cinxit aquas.
> Dicitur Archimedes terram potuisse movere;
> Æquora qui potuit sistere non minor est.

METOCHÉ, s. m. Ce mot n'est pas la traduction du mot grec μετοχη, employé par Vitruve (liv. III, ch. III), c'est le mot même. Il eût été difficile au traducteur de lui trouver un équivalent, puisqu'il ne se trouve que dans Vitruve, et dans un seul passage de cet écrivain, où l'on comprend à la vérité ce qu'il a voulu exprimer par-là, mais où l'on est aussi porté à croire qu'il peut y avoir eu erreur de copiste.

Metoché est employé pour désigner, comme le dit clairement Vitruve, l'espace vide qui sépare les denticules, de telle manière que la face du denticule ait en longueur la moitié de sa hauteur. *Intersectio quæ græcè μετοχη dicitur, sic est dividenta, uti denticulus altitudinis suæ dimidiam partem habeat in fronte.*

On a cru que *metoché* auroit pu venir du verbe μετεχω, qui, signifiant *partager avec un autre*, indique une idée de division. D'autres ont trouvé dans quelques manuscrits μετατομη, qui voudroit dire *intersectio*.

Je ne sais si ce texte de Vitruve ne comporteroit pas une correction plus simple et plus naturelle. Il me semble du moins que cet écrivain, quelques pages plus bas, nous la donne lui-même. En parlant des métopes de la frise dorique, et en comparant ces espaces en ouvertures qui originairement étoient entre les triglyphes, ou autrement les bouts des solives, aux espaces qui séparent les denticules, il dit en propres termes : On nomme *métopes* les intervalles qui se trouvent entre les denticules, comme ceux qui sont entre les triglyphes. *Utraque enim et inter denticulos, et inter triglyphos quæ sunt intervalla, metopæ nominantur.* (Liv. IV, ch. II.)

D'après cela, je ne vois aucune difficulté à changer le mot μετοχη contre le mot μετοπη, et il y a lieu de s'étonner que les traducteurs de Vitruve n'aient pas fait ce rapprochement.

MÉTOPE, s. f. Ce mot est grec (μετοπη). Les Latins ont dit *metopa*.

La *métope* dans l'architecture, ou pour mieux dire dans la frise de l'ordre dorique, est cet espace quadrangulaire qui sépare deux triglyphes.

§ Ier. *Origine des métopes.*—On a eu plus d'une occasion de développer le système de la charpente, ou de la construction en bois, chez les Grecs, et de faire connoître l'imitation que l'art en fit dans les édifices en pierre. Cette sorte d'imitation n'est nulle part plus lisiblement écrite que dans l'ordre dorique, et surtout dans sa frise.

L'origine des *métopes* s'y manifeste avec la plus grande clarté, et les preuves historiques appuieroient, s'il en étoit besoin, cette démonstration. Un passage d'Euripide, déjà cité par Winckelmann dans ses Observations sur l'architecture des anciens, prouve ou que, du temps de ce poète, l'usage pouvoit encore exister dans quelques édifices de laisser vides les intervalles des solives, ou que, par fidélité pour la pratique des premiers temps, il avoit cru devoir y conformer son récit. Effectivement au moment où,

dans la tragédie d'*Iphigénie en Tauride*, Oreste et Pylade concertent entre eux les moyens de pénétrer dans l'intérieur du temple de Diane, pour enlever le simulacre de la déesse, Pylade propose à son ami de passer entre les triglyphes, à l'endroit du vide, par lequel il se laissera descendre. (*Iphig. in Taurid. v.* 118.) D'après cela on peut regarder comme constant que les *métopes*, dans les plus anciens temples, tels que ceux dont Euripide nous donne l'idée, auront pu rester à jour, et par conséquent offrir, par leur ouverture, un moyen de pénétrer dans l'intérieur du *naos*.

Nous ne croirons pas qu'il ait fallu l'exemple d'un pareil inconvénient pour engager les architectes des premiers temps à fermer ces sortes d'ouvertures. Nous avons montré en plus d'un article qu'avant d'avoir été transformée en pierre, la construction des temples en bois avoit déjà reçu plus d'une sorte de perfectionnement dans son ensemble et dans les détails de toutes ses parties, en sorte que le travail de la pierre ne fit que consolider et amplifier son modèle.

Lors donc que nous considérons dans ce modèle l'état que durent présenter, et l'aspect des bouts de solives assis sur la maîtresse poutre, et l'effet des intervalles qui les séparoient, nous sommes forcés de reconnoître que le seul instinct de la décoration ayant suggéré de masquer par un ornement les bouts des solives, il fut encore plus naturel de clore par une tablette, ou tout autre objet, les *hiatus* des entre-triglyphes, et puis ensuite d'y peindre ou d'y attacher quelque ornement. Or, voilà l'origine non-seulement de la *métope* architecturale, mais encore de sa disposition et de ses divers embellissemens.

§ II. *De la disposition des métopes.* — La distribution des *métopes* dans la frise dorique est nécessairement subordonnée à celle des triglyphes qui, ainsi qu'on le verra à leur article (*voyez* TRIGLYPHE), occupent, d'après l'ordonnance générale, certaines places obligées, comme, par exemple, celles qui correspondent aux milieux des diamètres de chaque colonne. Ainsi l'ordonnance pycnostyle des colonnes s'est trouvée très-favorable à la disposition des *métopes*. L'ordre dorique grec n'admettant pour la largeur de l'entrecolonnement que la largeur du diamètre inférieur de la colonne, ou peu de chose en plus, la frise put se trouver divisée en espaces parfaitement uniformes. Un triglyphe tombant au milieu de chaque colonne et au milieu de chaque entrecolonnement, la *métope* y occupe constamment un espace qui comprend une partie du diamètre et une partie de l'entrecolonnement.

La seule variété de disposition qui ait lieu selon cette méthode dérive de l'usage, général chez les Grecs, de placer un triglyphe à l'angle de l'architrave. Pour dérober aux yeux la petite irrégularité du manque d'aplomb du triglyphe d'angle sur le centre de sa colonne, et l'inégalité de *métope* qui devoit en résulter, on gagnoit de proche en proche, par un espacement progressivement plus large, cette différence; en sorte que le triglyphe d'avant celui de l'angle ne répondoit pas non plus exactement au milieu de l'entrecolonnement. On faisoit donc un peu plus large que les autres la *métope* qui doit précéder le triglyphe d'angle. Ou bien encore, selon les paroles de Vitruve (lib. IV, ch. III), on resserroit les entrecolonnemens d'angle de la largeur d'un demi-triglyphe.

Ces petites inégalités se font à peine sentir dans les monumens, ainsi que le prouve ce nombre considérable de temples doriques grecs que le temps nous a conservés. On conçoit difficilement d'après cela que les architectes anciens mêmes, ainsi que nous l'apprend Vitruve, pour sauver une si légère inégalité dans l'espacement et la disposition des *métopes*, se soient livrés aux soins qu'ils ont pris.

On comprend aussi peu comment Vitruve a pu dire, que pour éviter le défaut ou d'extension dans la *métope*, ou de resserrement dans l'entrecolonnement d'angle, les anciens avoient évité d'appliquer l'ordonnance dorique aux temples. *Quapropter antiqui evitare visi sunt in ædibus sacris doricæ symmetriæ rationem.* (L. IV, c. III.) Il faut sans doute que Vitruve n'ait eu personnellement que peu de connoissance du nombre si considérable de temples doriques en Grèce, et qui de son temps devoit y être bien plus considérable que ne l'est aujourd'hui celui de leurs ruines : ou bien il faut que par architectes *anciens* il n'ait entendu parler que des architectes romains ses prédécesseurs.

Il paroît en effet avoir suivi sur ce point les erremens et les usages des temples romains, où l'architecture avoit plus ou moins renoncé à la simplicité du type grec. On voit qu'il prescrit de placer une demi-*métope* aux angles, méthode qu'ont suivie les modernes. Aussi la disposition des *métopes* doit suivre, selon lui, les variétés des dispositions de colonnes et des espacemens d'entrecolonnemens. Par exemple, comme l'entrecolonnement du milieu de son temple exastyle doit avoir en largeur le double des autres, il y place trois triglyphes et quatre *métopes*. Même disposition au tétrastyle.

Ce qu'on doit conclure de ceci, c'est que la belle disposition des *métopes* étant celle qui se rapproche le plus de la raison fondamentale de leur origine, doit commander à l'architecte des plans qui permettent de se conformer à la régularité primitive de la frise dorique. A ce défaut on devra suivre l'exemple donné par Tarchésius Pitheas et Hermogènes, qui, pour éviter les difficultés de l'emploi des *métopes* dans le dorique, y renoncèrent dans la construction de plusieurs temples.

§ III. *De l'ornement des métopes.* — L'espace intermédiaire entre les triglyphes offrit naturelle-

ment, comme on l'a déjà dit, un champ propice aux ornemens de la sculpture.

Dans les édifices d'une modique étendue, le champ de la *métope* ne comporta guère d'autres objets de décoration que ceux qui dépendent des symboles ou des caractères de l'écriture allégorique. Des patères, des ustensiles de sacrifices, des couronnes, des branches de laurier ou de palmier, et autres objets de cette nature, remplissent, selon le caractère ou l'emploi du bâtiment, un fond qui peut rester lisse ou recevoir plus ou moins de richesses.

Mais la manière la plus intéressante et la plus riche de décorer les champs des *métopes*, fut sans contredit celle dont les ruines d'Athènes nous ont conservé des modèles très-magnifiques dans les temples de Thésée et de Minerve. Les *métopes* de ces deux temples sont occupées par des groupes de figures d'un bas-relief fort saillant, qui représentent pour le plus grand nombre une lutte entre deux combattans, l'espace ne comportant guère que l'emploi de deux personnages.

Mais les sujets des *métopes* du temple de Minerve l'emportent sur ceux du temple de Thésée, autant pour la dimension que par la hardiesse d'exécution et la variété des compositions. Une partie de ces *métopes* a été transportée en Angleterre, et se voit au Musée Britannique de Londres. A les voir au lieu qu'elles y occupent, c'est-à-dire à une petite distance du spectateur, ce qui frappe d'abord c'est leur grande saillie; elle est telle que plusieurs figures se trouvent comme détachées du fond, et ont pour la plupart des parties en l'air qui semblent en faire des groupes isolés.

Quelques critiques ont de la peine à croire au bon effet de cette saillie. Cependant si l'on replace par la pensée ces groupes au point de distance d'où l'on voyoit ces *métopes*, si l'on admet (ce qui a été vérifié) que leur fond avoit été tenu en renfoncement sur le nu du parement de l'architrave, on comprend que ces sculptures ne débordèrent pas autant qu'on pourroit croire. D'ailleurs elles étoient placées immédiatement sous les saillies des mutules et des corniches. Un grand nombre de ces *métopes* devoient figurer, et par conséquent s'accorder avec l'effet des sculptures des frontons, lesquelles consistoient en statues de ronde bosse.

Plus d'une autre considération relative au caractère de l'ordre dorique, à la position élevée d'où le monument dominoit sur la ville, persuade que le parti de cette sculpture ne fut pas adopté par Phidias sans de très-bonnes raisons.

Généralement le style de ces groupes, qui représentent pour la plupart les combats des Athéniens contre les centaures, est grand et simple. Le dessin en est le plus souvent hardi et peu détaillé. Les formes y sont écrites avec fermeté, et parfois avec une certaine roideur que peut inspirer l'effet qu'il falloit produire à une telle distance. Cependant il est ou il paroît assez certain qu'ils dûrent être ébauchés, travaillés et plus ou moins terminés dans l'atelier. Cela est indiqué par la manière dont les quartiers de marbre sur lesquels ils sont sculptés furent enclavés dans la construction générale : on a avéré que chacun de ces quartiers de marbre, auxquels sont adhérens les groupes, entroit dans les rainures d'une coulisse propre à le recevoir. Or ces soins ne furent vraisemblablement pris que pour se procurer la facilité de placer chaque pièce après son exécution. C'est à ce même procédé qu'on a dû la facilité de déplacer sans peine, et d'enlever à l'entablement plus ou moins ruiné, les *métopes* qu'on voit à Londres.

Le genre de haut relief des figures fouillées, détachées et isolées du fond, dans un grand nombre de leurs parties, montre évidemment encore qu'un semblable travail n'auroit pu avoir lieu si on l'eût exécuté en place, à moins d'un temps considérable et de peines infinies. Il a fallu nécessairement, pour vaincre ces difficultés, pouvoir remuer et retourner dans tous les sens le bloc de marbre, ce qui ne put se faire que dans l'atelier.

Il nous reste un si petit nombre d'ouvrages semblables, dus à la plus belle époque de l'antiquité, que nous avons cru ne pouvoir nous dispenser d'arrêter l'attention du lecteur sur des sculptures exécutées dans un des plus célèbres monumens de la Grèce, sous la direction de Phidias et d'Ictinus.

Métope barlongée. C'est une *métope* qui, dans la distribution de la frise dorique, a plus de largeur que de hauteur. On a vu que les Grecs ont employé cette variété dans la *métope* qui précède le triglyphe d'angle; mais ils ont observé de rendre cette inégalité aussi peu sensible qu'il fut possible. Les modernes ont souvent beaucoup trop abusé de cet exemple dans la disposition des *métopes*.

Métope (demi-). Selon le système de Vitruve, qui consiste à établir le triglyphe à l'aplomb du centre de la colonne d'angle, le triglyphe que les Grecs plaçoient à l'angle se trouvant reculé de la ligne de l'angle, il reste d'un côté et de l'autre de l'entablement la place d'une demi-*métope*.

MÉTOYERIE, s. f. C'est une limite qui sépare deux héritages contigus, appartenant à deux ou à plusieurs propriétaires. Ainsi, on dit que deux voisins sont en *métoyerie*, lorsque le mur qui partage leurs maisons est mitoyen, s'il n'y a pas de titre contraire.

MEULIÈRE, s. f. C'est le nom qu'on donne à une sorte de pierre de roche poreuse, dont on fait des meules de moulin. Les quartiers et fragmens de cette pierre dure forment à Paris et dans ses environs une espèce de moellon jaunâtre qu'on emploie à la maçonnerie des murs et à d'autres constructions qu'on veut rendre solides. Cette pierre rocailleuse et

remplie de trous est propre surtout à recevoir le plâtre et les mortiers dont on use, et qui contractent avec elle une très-grande adhérence; mais on ne sauroit en obtenir de poli : aussi l'emploie-t-on volontiers, quand on la laisse découverte, à produire une construction rustique qui, selon le genre des édifices, s'entremêle quelquefois assez heureusement avec des paremens ou des bandes de pierre. On la recouvre le plus souvent d'un enduit avec lequel elle fait un corps d'une grande consistance; on l'emploie encore d'une manière fort avantageuse dans les fondations des bâtimens.

MEUTE. (*Voyez* MUETTE.)

MEZZANINE. En italien *mezzanino*. C'est un petit étage intermédiaire entre deux plus grands.

MICHEL-ANGE. (*Voyez* BUONAROTTI.)

MICHEL-SAN-MICHELI. (*V.* SAN-MICHELI.)

MICHELOZZO-MICHELOZZI, architecte florentin, qui doit être né dans le commencement du quinzième siècle.

Avant d'entrer à l'école de Bruneleschi, *Michelozzo* avoit étudié la sculpture à celle de Donatello, où il s'étoit appliqué à presque toutes les parties du dessin : aussi se rendit-il habile dans tous les arts. Mais un de ces arts devoit l'emporter sur les autres : je veux parler de l'architecture, qui finit par obtenir la préférence; et bientôt on vit que Bruneleschi avoit trouvé un successeur.

Lorsque l'accroissement des richesses, ou d'autres causes, ont amené de nouveaux besoins dans les constructions publiques ou les habitations particulières, il survient et il s'y développe aussi comme une nouvelle branche de l'art; c'est celle qui a pour objet d'assortir à ces besoins le goût des distributions intérieures, en respectant autant qu'il est possible le goût de la composition extérieure. *Michelozzo* passa dans son temps pour l'homme le plus ingénieux dans l'art de ployer les distributions peu recherchées des édifices d'un autre âge, à la variété des convenances et des sujétions imposées par le luxe de son siècle.

Cosme de Médicis avoit su distinguer son talent en ce genre; il le mit plus d'une fois à l'épreuve, comme on verra, mais d'abord dans un édifice dont il lui demanda la composition. Bruneleschi avoit précédemment fait pour Médicis un projet dont il paroît que le défaut auroit été d'être trop vaste et trop dispendieux; *Michelozzo*, averti par cet exemple, lui présenta un modèle en relief du palais qui depuis ayant passé dans la famille Ricardi en a porté le nom.

Cosme de Médicis agréa le projet, et l'on vit s'élever à Florence le premier palais qui réunît à la solidité, et à ce qu'on peut en appeler le luxe, le mérite intérieur de distributions à la fois spacieuses et commodes. Vasari, qui donne quelques détails des appartemens de ce palais, ajoute qu'il n'en est pas un qui ne soit capable de loger les plus grands princes de l'Europe. Bien que ce palais (continue-t-il) ait été commandé et construit par et pour un simple citoyen, qu'étoit alors Cosme de Médicis, cependant il a reçu depuis, et fort convenablement, rois, empereurs, papes, et tout ce que l'Europe a de plus éminens personnages.

Le palais *Medicis*, aujourd'hui *Ricardi*, est une des masses les plus imposantes entre toutes celles des palais de Florence. L'emploi des bossages, sans perdre son caractère de force, y est ménagé avec plus de variété qu'au palais Pitti; les fenêtres y sont, comme à ce dernier, en arcades divisées dans leur vide par une colonne qui y produit deux ouvertures. Le soubassement du palais est en grande partie occupé par cinq arcades inégalement espacées, et dont une forme la porte; les autres sont remplies par de beaux chambranles de fenêtres. Le palais est couronné par un entablement riche, mais un peu massif, et généralement inférieur à celui d'un palais du même genre, le palais de Strozzi, commencé par Benedetto da Maiano, terminé par *le Cronaca*, qui lui imposa l'entablement le plus beau qu'ait produit l'architecture des palais modernes. On regrette que la disposition du reste de cet édifice ne réponde pas à l'aspect grandiose de sa façade, c'est-à-dire qu'une cour vaste et en portiques, ainsi qu'on en voit ailleurs, n'ait pas été mise en rapport avec ce que l'extérieur annonce. Plus d'une cause étrangère à l'architecte peut en rendre raison; quoi qu'il en soit, le plan du palais comprend deux cours d'une grandeur inégale. La moins spacieuse est toutefois la plus remarquable; elle se compose d'un portique quadrangulaire avec arcades supportées par des colonnes, au-dessus desquelles règne l'étage principal, surmonté d'une *loggia* dont les colonnes correspondent à celles du portique inférieur.

En 1433, Cosme de Médicis, exilé de Florence, se retira à Venise. *Michelozzo* l'accompagna dans sa disgrâce, et il trouva en cette ville plus d'un emploi de son talent, soit en modèles de palais pour de riches particuliers, soit en embellissemens de monumens publics, soit en secondant Cosme dans les projets qui occupoient ses loisirs. De ce nombre fut la belle bibliothèque de Saint-Georges-Majeur, entreprise et terminée aux dépens de l'illustre exilé, qui l'année suivante fut rappelé dans sa patrie. Ce retour fut un triomphe pour Cosme, et *Michelozzo* en eut sa part.

Cosme de Médicis le chargea bientôt de réparer le grand édifice de Florence appelé le *Palais de la Seigneurie*, aujourd'hui le *Palais Vieux*. Par le mot réparer, il faut entendre ici non-seulement ce qui regardoit la solidité de cette grande masse, élevée, à ce qu'il paroît, avec peu de soin, en 1298, par Arnolpho, mais aussi ce qui se rapportoit à la distribution de son intérieur, distribution sans art, et

telle que le comportoient les usages moins exigeans de ce siècle. Les travaux de *Michelozzo* dans cette grande restauration eurent un double mérite, celui d'une rare habileté quant au travail, et celui d'un grand désintéressement d'amour-propre de la part de l'architecte. Il est en effet peu d'entreprises moins flatteuses pour le talent que celles qui consistent à reprendre en sous-œuvre des piliers, des colonnes, des masses de bâtisse, à renforcer des arcs, à doubler des contreforts, à boucher des lézardes, à redresser des plafonds, à redonner un seul niveau à des pièces primitivement établies sur des plans différens, à pratiquer pour d'autres dispositions de nouvelles ouvertures. Tout cela exige beaucoup de soins, de prudence, et d'intelligence dans les moyens d'étayer et de soutenir les masses auxquelles on veut redonner d'autres supports, et aussi dans l'art de raccorder le nouveau à l'ancien, et de cacher ces raccordemens.

Michelozzo répondit avec un rare succès aux intentions de Médicis. Après avoir satisfait à tout ce qu'exigeoit la solidité, il eut encore le mérite de donner à ce vaste intérieur une certaine unité d'ensemble qu'il n'avoit jamais eue; ce qu'il obtint par une distribution nouvelle, qui en liant toutes les parties leur affectoit aussi des dégagemens au moyen desquels *les seigneurs (ou membres de la Seigneurie)* qui jadis n'avoient qu'une seule grande salle à l'usage de tous, y eurent chacun leur appartement séparé. Vasari s'est plu à détailler ces travaux de *Michelozzo*, qui, en améliorant l'ouvrage de l'âge précédent, ne laissa pas moins à faire au siècle suivant pour redonner à cet intérieur de palais une disposition encore plus commode.

Effectivement un nouveau Médicis, Cosme II, ayant voulu, en 1538, habiter le vieux palais, désira qu'un goût plus moderne en rajeunît de nouveau la distribution et la décoration. Vasari se mit à l'œuvre, et, selon ses propres paroles, il fit du Palais Vieux un palais tout nouveau, tellement, dit-il, que « si les » premiers architectes, Arnolpho et *Michelozzo*, reve- » noient au monde, ils ne reconnoîtroient plus leur » ouvrage. »

On cite un assez grand nombre d'édifices de *Michelozzo* qui, malgré leur peu de célébrité, n'en témoignent pas moins de la fécondité de leur auteur. Tels sont, à Florence, le couvent des Dominicains et le noviciat de Sainte-Croix; à Mugello, le palais Cafagginolo, élevé, par ordre de Médicis, dans le goût d'une forteresse; à deux milles de Florence, le palais de la villa Caruggi, ouvrage remarquable par sa magnificence; à Fiesoles, pour Jean de Médicis, fils de Cosme Ier, un superbe palais, dans l'exécution duquel l'architecte se montra aussi habile qu'ingénieux à réunir l'utile à l'agréable, à profiter des dispositions du terrain montueux où il éleva son bâtiment pour placer dans les constructions inférieures, pratiquées en voûtes, les écuries, les caves, tous les accessoires et toutes les dépendances de nécessité; réservant aux parties supérieures la distribution des étages propres à l'habitation.

Il n'y avoit point d'entreprise que Cosme ne confiât à *Michelozzo*. Ce fut ainsi qu'il eut recours à lui pour faire arriver à la ville d'Assise les eaux dont elle manquoit. Occupé de ce travail, *Michelozzo* en preparoit un autre; c'étoit le plan de la citadelle de Pérouse. Ramené à Florence, il y bâtit le palais *Torna Buoni*, dans le goût à peu près de celui de *Médicis*, excepté qu'il n'y employa point le bossage et ne lui fit pas un couronnement aussi riche.

Michelozzo avoit été l'ami de Cosme Ier autant que son architecte. Pierre de Médicis ayant succédé à son père, hérita des mêmes dispositions; ce qu'il fit bien voir dans le monument qu'il consacra à la mémoire de Cosme : on veut parler de la chapelle de l'Annonciade de l'église des Servites à Florence. Il voulut que ce monument s'élevât sur les dessins et sous les yeux de *Michelozzo*, que l'âge rendoit moins capable de suffire en personne à tous les travaux qu'on exigeoit de lui. Ce fut seulement sous sa direction que fut élevée cette célèbre chapelle.

Michelozzo mourut à soixante-huit ans. Il fut enterré dans l'église de Sainte-Mare-des-Fleurs, à Florence.

MILASSA ou MYLASSA, aujourd'hui *Melasso*, ville antique de l'Asie mineure, où il s'est conservé quelques beaux restes d'antiquité.

A un quart de lieue de cette ville est un édifice de marbre blanc, d'une forme et d'une exécution remarquables. C'est un tombeau à deux étages, dont le soubassement, fort élevé, comprend une porte qui conduit à la chambre sépulcrale. Il n'y a point d'escalier pour monter jusqu'à la partie supérieure, formée d'une colonnade quadrangulaire avec des pilastres carrés aux angles. La plate-forme qui porte ces colonnes est percée par un trou qui répond à l'intérieur de la chambre pratiquée plus bas. Les colonnes dont on a parlé offrent plus d'une particularité. D'abord leur plan est ovale; ensuite il règne dans la hauteur de leur fût, et seulement sur la partie qui est celle de l'entrecolonnement, une bande dont on ne devine guère ni le motif ni l'usage. Les cannelures des colonnes et des pilastres n'occupent que les deux tiers supérieurs de leur fût. L'entablement est sans corniche; cette suppression paroît avoir été motivée par les degrés qui forment le couronnement de l'édifice, et dont plusieurs subsistent encore. Le monument en effet se terminoit par une masse pyramidale, dans le goût du tombeau de Mausole et de plus d'un tombeau antique. Ici la pyramide faisoit voûte dans l'intérieur, ou plutôt produisoit un plafond creux richement décoré, et sculpté avec beaucoup de luxe.

A l'est de la ville de *Milassa* est une porte en marbre blanc, que M. de Choiseul-Gouffier a fait mesurer, dont le dessin est pur et la proportion fort belle. Sur la clef de son arcade est sculptée une

double hache, symbole du Jupiter de Labranda, dont le temple appartenoit aux Milésiens. (*Voy. Voyag. de Choiseul-Gouffier.*)

MILET. On croit voir encore des fragmens du grand temple d'Apollon Didyme, à quelque cent quatre-vingts stades de Milet, sur un territoire qui dependoit de cette ville. Il en reste trois colonnes encore debout, surmontées d'un simple architrave et entourées d'un prodigieux amas de marbres brisés. Ces colonnes et quelques bases encore en place ont fait croire que là étoit ce temple d'ordre ionique, l'un des plus considérables et des plus magnifiques qui aient jamais été élevés. Il étoit décastyle, diptère et hypæthre. Il resta de fait hypæthre ou decouvert, comme on l'entend ordinairement, puisque Strabon et Pausanias disent qu'on ne fit jamais la dépense de lui donner une couverture.

MILLIAIRE (PIERRE). On dit *colonne* ou *pierre milliaire*, selon la variété qu'expriment ces deux mots. — La *colonne milliaire* qui à Rome étoit placée dans le *Forum*, indiquoit le point de départ des *pierres milliaires*. C'étoit une demi-colonne surmontée d'un globe de métal doré. — Les *pierres milliaires* étoient de simples bornes.

Chez beaucoup de nations modernes où l'on compte les distances par mille pas géométriques, on place de même, le long des routes, des pierres, et on y grave le chiffre qui indique le nombre de milles.

MINARET, s. m. C'est une espèce de tour isolée, qui s'élève par étages, ayant un balcon souvent en saillie, et qui, chez les Turcs, est placée près des mosquées. C'est de là qu'on appelle le peuple à la prière, et qu'on annonce les heures.

On donne généralement le nom de *minaret* à toutes ces espèces de tours si communes dans l'Asie. Les Chinois en ont de semblables qui s'élèvent dans des clochers jusqu'à 200 pieds de hauteur. (*Voyez* CHINOISE ARCHITECTURE.)

On élève quelquefois des *minarets* dans les jardins du genre irrégulier, où l'on introduit sous différens noms des édifices selon le goût chinois.

MINUTE, s. f. On appelle ainsi, dans l'échelle dont on se sert pour mesurer les membres de l'architecture, tantôt la trentième, tantôt la dix-huitième, et tantôt la douzième partie d'un module. (*Voyez* MODULE.)

MIROIR, s. m. Les ouvriers appellent de ce nom, dans le parement d'une pierre, une cavité causée par un gros éclat quand on la taille.

Miroir se dit d'un ornement ovale qu'on taille dans des moulures creuses, et qui est quelquefois rempli de fleurons.

MNESICLES, architecte grec, célèbre par la construction des Propylées, édifice qui formoit l'entrée de la citadelle ou de l'acropole d'Athènes. Ces magnifiques vestibules, dont Pausanias a vanté surtout les plafonds en marbre, se sont conservés jusqu'à nos jours dans des ruines qui ont permis d'en reconnoitre l'ensemble. On en a donné la description à l'article ATHÈNES.

MODÈLE, s. m. En architecture on appelle ainsi l'exécution en relief, mais dans une dimension fort réduite (le plus souvent), d'un édifice ou d'une portion d'édifice, pour en mieux faire connoître l'effet, soit à ceux qui commandent l'ouvrage, soit à ceux qui sont chargés de l'exécuter.

On a dit aussi que le *modèle* se faisoit le plus souvent en petit. Il y a effectivement quelques exemples de ce qu'on peut appeler le *modèle* d'un monument. Ainsi, le grand arc de triomphe projeté par Claude Perrault, à l'entrée du faubourg Saint-Antoine, fut exécuté en un modèle de maçonnerie dans toutes les dimensions, et avec tous les accessoires d'ornemens destinés à l'ensemble, qui finit par n'être point réalisé en matière durable. De nos jours on a vu aussi quelques projets de monumens rendus en *modèle* de charpente et de toiles peintes, qui représentoient exactement la réalité. L'arc de triomphe de l'Etoile s'élève à l'endroit même où un *modèle* semblable à l'exécution avoit mis pendant long-temps le public à même de juger de ses proportions et de l'effet de sa masse.

On fait aussi les *modèles* en grand des parties de quelques édifices. Tout le monde sait que Michel-Ange ne voulut point se hasarder dans l'execution de l'entablement qui devoit couronner le palais Farnèse à Rome, avant d'avoir essayé l'effet de sa masse, de ses profils et de leurs rapports, dans un modèle placé sur l'angle du palais. Ce *modèle* avoit été fait en bois. Tous les jours encore, pour les grands édifices qui exigent une connoissance positive et non spéculative de la forme et de l'effet de certains details, on fait, sur ce qu'on appelle le *tas*, des *modèles* en plâtre, par exemple, de chapiteaux, d'entablemens, de profils : ces *modèles*, placés à la distance d'où l'ouvrage définitif doit être vu, servent singulièrement à faire juger ce que produiront du point de vue donné les objets qu'il faudra réaliser. Ils font connoître s'il y a trop ou trop peu de détails; s'ils sont trop ou trop peu saillans; ce qu'il faut y ajouter ou en retrancher. Sans ces essais préliminaires, il seroit difficile, surtout d'après de simples dessins, de se rendre compte de ces particularités, et l'artiste le plus expérimenté n'oseroit pas se fier à ses seules conjectures sur tous ces points.

L'usage des *modèles* exécutés en relief et en petit paroît avoir été connu et pratiqué de tous temps. L'antiquité nous en fourniroit même des exemples, quoique Vitruve, dans les différentes expressions qu'il emploie, telles que *ichnographie, orthographie, scénographie*, pour désigner la représentation qu'on fait des édifices, n'indique rien qui puisse s'appli-

quer à ce qu'on entend par *modèle*. Mais Vitruve ne parle que du dessin. Cette manière élémentaire et habituelle de produire les inventions de l'architecture, et son silence à l'égard de la pratique des *modèles*, ne prouve rien de plus contre cette pratique chez les anciens, que le silence des traités d'architecture moderne à cet égard. Un passage de Cicéron écrivant à Cœlius (*l.* II, *epist.* 8), fait voir que cette pratique devoit être usuelle, car ce n'est que dans les choses d'usage qu'on prend ses comparaisons. « Je ne vous demande point, dit-il, de me parler du passé et du présent, j'attends de vous des vues certaines sur l'état de la république, telles qu'en peut donner un homme qui voit de loin. Il faut que dans vos lettres je puisse voir comme dans un *modèle* ce que sera l'édifice de la république. » *Ut ex litteris cùm formam reipublicæ viderim, quale ædificium futurum sit, scire possim.* Le mot *forma*, qui signifie aussi *moule*, est le terme technique pour exprimer le *modèle* du genre de celui dont on parle, et rapproché du mot *ædificium*, il ne laisse aucun doute sur l'acception qu'on lui donne.

Chez les modernes, l'usage de faire en relief les *modèles* d'édifices paroît avoir existé très-anciennement dans l'architecture, et avoir été plus fréquent autrefois qu'il ne l'est aujourd'hui. Nous voyons, entre cent exemples qu'on pourroit citer, le *modèle* fait par Brunelleschi de sa coupole de Sainte-Marie-des-Fleurs. (*Voyez* BRUNELLESCHI.) Nous avons dit à la vie de cet architecte et à celle de Michelozzo que Cosme de Médicis ayant demandé au premier un projet de palais, il fut effrayé de la dépense, et s'adressa au second pour en obtenir un moins dispendieux; et l'on a vu que Brunelleschi brisa de dépit son *modèle*. Vasari dit avoir mis six mois à faire en bois le *modèle* de sa restauration du Palais Vieux de Florence. A Rome, on conserve au Vatican les *modèles* en bois et en pierre des différens projets de la basilique de Saint-Pierre.

Pour ne citer qu'un seul exemple à Paris de cette pratique, nous parlerons du *modèle* en pierre de la nouvelle église de Sainte-Geneviève, d'après lequel a été exécutée la coupole de ce monument.

On fait les *modèles* des édifices de plusieurs manières différentes, en carton, en bois, en châssis revêtus de toiles, en plâtre ou en talc.

MODILLONS, s. m. pl. Le mot *modillon* vient de l'italien *modiglione*, terme par lequel Galiani, dans sa traduction de Vitruve, a traduit le mot *mutulus*, mutule, qui s'applique à l'ornement de la corniche dorique. (*Voyez* MUTULE.)

Vitruve n'a point employé d'autre mot que celui de *mutule*; et comme dans ses ordonnances ionique et corinthienne il ne donne que des denticules aux corniches de ces deux ordres, nous ne pouvons pas savoir s'il se seroit servi d'un autre terme pour désigner dans l'ordre corinthien la forme très-différente de mutules qui lui est propre. Cette différence de forme se remarque dans tous les édifices corinthiens antiques qui ont des mutules; et comme il se trouve de ces édifices qui, ainsi que le temple de Nîmes, datent du siècle même de Vitruve, et portent des mutules ou *modillons* dans leur corniche, nous sommes forcés de penser que Vitruve, en ne donnant que des denticules à son corinthien, a exprimé plutôt son opinion que l'autorité d'un usage reçu.

Il est donc constant que les *modillons* sont au corinthien ce que les mutules sont au dorique.

Les *modillons* sont de petites consoles renversées, qui dans la corniche répondent au milieu de la colonne. Ces consoles sont plus ou moins ornées, plus ou moins contournées, selon le caractère de richesse de l'ordonnance. Les architectes, même dans l'antiquité, ont usé de plus d'une variété dans ce genre. La principale est celle qui touche à la forme du *modillon*. Quelquefois on en a disposé ce qu'il faut appeler à *contre-sens*, c'est-à-dire qu'on a placé le *modillon* de manière à ce que la console qui en forme le corps présente de front son grand enroulement. Cela se voit ainsi à la corniche du temple de Nîmes, qu'on nomme vulgairement la *Maison Carrée*. On appelle ces *modillons* des *modillons à contre-sens*.

On donne encore d'autres noms aux *modillons*, selon les différences que des usages plus ou moins fondés en raison y ont introduites. On dit :

Modillons à-plomb. Ce sont ceux qui, étant de biais, ne sont pas d'équerre avec la corniche rampante d'un fronton, comme on les fait ordinairement, et ainsi qu'ils sont pratiqués dans les bâtimens antiques.

Modillons en console. Ce sont des *modillons* qui ont moins de saillie que de hauteur, et dont l'enroulement inférieur passe sur les moulures de la corniche, et se termine à la frise. On pratique quelquefois ces sortes de *modillons* dans l'architecture moins correcte des intérieurs d'appartement.

Modillons rampans. *Modillons* qui sont non-seulement d'équerre avec la corniche de niveau d'un entablement, mais aussi avec les deux corniches rampantes d'un fronton, parce qu'ils représentent le bout des pannes qui, dans le système de la charpente, portent les chevrons.

MODINATURE ou **MODÉNATURE**, s. f. Ce mot, qui seroit imité du mot italien *modanatura*, pour exprimer dans l'architecture l'assemblage et la distribution des membres, des profils ou des moulures d'une ordonnance, n'est pas encore passé dans le dictionnaire de la langue française, ni même adopté généralement dans le langage de l'art. Cependant il n'y en a pas d'autre pour rendre cette idée. Nous en avons usé quelquefois dans ce Dictionnaire; et nous n'avons pas été les premiers à le faire. M. D'Hancarville, t. Ier, pag. 75 de son *Recueil d'antiquités étrusques, grecques et romaines*, a écrit « quant aux règles de

de la *modinature*, et même des proportions relatives que quelques-uns croient d'une si grande importance, il paroît qu'elles étoient beaucoup moins estimées des anciens, qui les regardoient plutôt comme des moyens subordonnés aux grandes maximes qu'ils suivoient, que comme des règles positives, etc. »

MODULE, s. m. On appelle ainsi, en architecture, une mesure dont l'élément est pris dans une des parties qui constituent l'ordonnance des édifices, ou dans une fraction quelconque d'une de ces parties, et d'après laquelle on détermine la hauteur et la grosseur des colonnes, ainsi que les rapports et les proportions de tous les membres.

Les Grecs appeloient cette sorte de mesure *embatès;* chez les Romains on lui donna le nom de *modulus*, d'où lui vient celui de *module*, usité dans le même sens en français.

Le *module*, ainsi qu'on le voit, peut être une mesure variable, c'est-à-dire que chaque architecte peut s'en faire une à volonté, avec laquelle il détermine et règle les proportions de chaque partie de l'ordonnance des colonnes avec leur chapiteau, avec l'entablement, et de l'entablement avec chacun de ses profils.

On prend le plus souvent pour élément du *module* le demi-diamètre de la colonne ; on divise ce *module* en minutes, et chaque minute en parties de minute.

Vignole divise son *module* en douze minutes pour ses ordres toscan et dorique, et en dix-huit pour les trois autres ordres.

Presque tous les architectes ont divisé le demi-diamètre en trente minutes. Il semble, par les proportions du péristyle du Louvre, que Perrault l'a divisé en trente minutes, et chaque minute en quarante-trois parties.

MOELLON, s. m. C'est ainsi que l'écrit le *Dictionnaire de l'Académie Française* : il se trouve écrit *moilon* dans la plupart des ouvrages d'architecture. Quel que soit l'usage à cet égard, la manière autorisée par l'Académie semble être la plus conforme à l'étymologie, qui sans doute est le mot *moelle*, soit parce que la matière à laquelle on donne ce nom, à Paris surtout, est tendre et moelleuse, soit parce que la construction en *moellons*, recouverte de pierre de taille ou autrement, semble être l'ame des massifs, et ce que la moelle est au bois.

Le *moellon*, dans quelque pays qu'on en use et à quelque construction qu'on l'applique, est une pierre de moindre volume ou de moindre qualité, et comme le rebut des produits de carrière. Il y a cependant des *moellons* qui sont de pierre dure, et paroissent n'être que les éclats ou les cassures de plus grands matériaux, ce que les Latins appeloient *cæmenta*. A Paris il y a un *moellon* fort dur; c'est celui qu'on appelle *pierre meulière*. (*Voyez* ce mot.)

Le *moellon* s'emploie dans les fondations des bâtimens, dans des murs de médiocre épaisseur, et pour former le garni des gros murs, des grandes masses. Le plus propre à la bâtisse est celui qui est ferme, âpre, plat et de bonne assiette. On estime beaucoup à Paris celui qu'on tire des carrières d'Arcueil, parce qu'il a beaucoup de consistance.

On donne différens noms au *moellon*, ou selon ses qualités, ou selon les diverses manières de le mettre en œuvre et de le travailler. On dit :

Moellon blanc. Dans le langage des ouvriers, ce n'est pas un vrai *moellon ;* c'est un simple plâtras qu'on emploie par fraude ; c'est donc un défaut, une malfaçon.

Moellon bloqué. C'est celui qui n'offre qu'une masse informe et incapable d'être régulièrement taillée. Tels sont les morceaux de pierre de meulière ou autres, qu'on ne sauroit poser qu'à bain de mortier, dans cette sorte de maçonnerie qu'on appelle de blocage. On nomme en quelques endroits ce *moellon*, *tête de chèvre*.

Moellon d'appareil. *Moellon* qui est équarri comme un petit carreau de pierre et proprement piqué, pour être employé en parement extérieur et mis en liaison dans un mur de face.

Moellon de plat. *Moellon* qui est posé sur son lit, dans les murs qu'on érige d'aplomb.

Moellon en coupe. C'est un *moellon* posé de champ dans la construction des voûtes.

Moellon gisant. C'est le *moellon* qui a le plus de lit, qui est le mieux fait, et où il y a le moins à tailler pour le façonner.

Moellon piqué. *Moellon* qui, après avoir été ébousiné, est piqué jusqu'au vif avec la pointe du marteau. Il sert pour les voûtes, les puits, etc.

MOISES, s. f. pl. Pièces de bois en manière de plate-formes avec entailles, lesquelles, jointes ensemble par leur épaisseur avec des boulons, servent à entretenir les autres pièces d'un assemblage de charpente, les palées ou files de pieux des ponts et les principales pièces des grues, gruaux et autres machines. *Moiser*, c'est mettre des *moises*.

Moises circulaires. *Moises* qui servent à la construction des moulins, à élever les eaux et à d'autres usages.

Moises coudées. Ce sont des *moises* qui, pour se croiser et accoler un poinçon au-dessous de son bossage, ne sont pas entaillées, mais délardées de leur demi-épaisseur, afin qu'elles puissent se loger dans l'assemblage.

MOLE. Ce mot italien, venu du latin *moles*, ne signifie autre chose que *masse*. Les lexiques en ont fait à tort un mot français qui, selon eux, signifie une espèce de mausolée. Rien de plus abusif. Les restes du grand mausolée d'Adrien ont été appelés à

Rome *mole Adriana*, masse Adrienne. Une sorte d'usage a fait dire aux Français, *la mole Adrienne;* mais ce mot n'a point passé dans la langue pour signifier ce qu'on prétend qu'il exprime.

MOLE, s. m. Se dit, en terme d'architecture hydraulique, d'un massif de construction fondé dans la mer, par le moyen de batardeaux ou à pierres perdues, qu'on place en avant d'un port pour le mettre à l'abri de l'impétuosité des vagues, ou pour empêcher, quand on le veut, l'entrée des vaisseaux.

MONASTÈRE, s. m. Est synonyme de couvent, et se dit des édifices qu'habitent des religieux ou religieuses de quelque ordre qu'ils soient.

MONNOIE, s. f. C'est ordinairement, dans une grande ville et dans celles qui ont le privilège d'un *hôtel des monnoies*, un édifice bien bâti, qui renferme les fourneaux, moulins et balanciers dont on se sert pour la fabrication des *monnoies*, et où logent les officiers et préposés à la surveillance de cette administration, ainsi que les ouvriers qu'on emploie à la fabrique.

Il y a quelques *hôtels des monnoies* qui sont des monumens remarquables. On cite celui de Venise, appelé la *Zeccha*, qui est de l'architecture de Scamozzi. (*Voyez* ce mot.)

L'*hôtel des monnoies* à Paris est un des principaux monumens de cette ville, autant par la beauté de sa position que par la grandeur de son architecture et la solidité de sa construction. L'architecte fut M. Antoine, qui sut tirer un beau parti et une distribution très-heureuse d'un site ingrat. La première pierre de cet édifice fut posée le 30 avril 1771. Il se divise en trois grandes cours et plusieurs autres moins considérables, toutes entourées de bâtimens.

La décoration de la façade principale, qui a près de 60 toises de longueur sur le quai, consiste en un avant-corps de six colonnes ioniques, élevées sur un soubassement de cinq arcades ornées de refends. Un grand entablement avec consoles et modillons couronne l'édifice dans toute sa longueur. L'avant-corps est surmonté d'un attique au-devant duquel sont six statues représentant la Loi, la Prudence, la Force, le Commerce, l'Abondance et la Paix.

La seconde façade, sur la rue Guénégaud, offre un attique sur un soubassement de même hauteur que celui de la première, et, comme celui-là, orné de bossages. Sur l'avant-corps du milieu sont quatre figures représentant les quatre Elémens.

L'extrémité du grand bâtiment forme pavillon à l'autre bout, uniquement pour la régularité de la décoration.

Le principal corps de l'édifice, ayant face sur le quai, renferme un superbe vestibule orné de vingt-quatre colonnes doriques; un bel escalier que décorent également seize colonnes ioniques; un immense et précieux cabinet de minéralogie, plusieurs cabinets de machines, des salles pour l'administration, et de vastes logemens.

Au fond de la grande cour est la salle du monnoyage : elle a 62 pieds de long sur 39 de large. L'architecte a pris la précaution de l'isoler, afin d'éviter aux autres bâtimens les effets de la secousse et de l'ébranlement produits par le jeu des balanciers. Au-dessus sont la salle des ajustemens et un autre atelier. Le surplus des constructions est employé aux fonderies, aux laminoirs et à quantité d'autres dépendances.

La cour principale a 110 pieds de profondeur, sur 92 de largeur; elle est entourée d'une galerie. La salle des balanciers s'annonce par un péristyle de quatre colonnes doriques. La voûte intérieure est supportée par quatre colonnes toscanes. Dans le fond est une statue de la Fortune.

Le cabinet de minéralogie dont on a déjà parlé, qui occupe l'avant-corps du milieu au premier étage, est décoré de vingt colonnes corinthiennes d'un grand module, qui supportent une tribune régnant au pourtour, dans la hauteur du deuxième étage. Il est orné de bas-reliefs et d'arabesques. Les corniches, les chambranles des portes et des croisées, sont enrichis d'ornemens sculptés et dorés. Quelques-uns ont pensé que trop de richesses d'art avoient été prodiguées à ce local, qui sembloit destiné à tirer son principal éclat des richesses seules de la nature qui y sont renfermées.

MONOLITHE, adj. Cette expression a été employée par les anciens, et l'est encore aujourd'hui, pour signifier un ouvrage fait d'une seule pièce. Néanmoins ce nom ne convient qu'à ceux qu'on a l'habitude de construire en plusieurs morceaux, à cause de leur grandeur, et qui, nonobstant cette grandeur, ont été pris et taillés dans un seul bloc.

On a quelquefois employé le terme *monolithe* à l'égard de colonnes d'un seul morceau; mais dans l'antiquité il a plus spécialement désigné ces sortes de sanctuaires égyptiens qui formoient, comme on l'a dit (*voyez* EGYPTIENNE ARCHITECTURE), au fond ou à l'extrémité de tous les corps de bâtiment de leurs temples, la pièce la plus mystérieuse et aussi la plus petite.

Hérodote a parlé d'une de ces pièces ou chambres *monolithes* qui avoit été taillée dans un seul bloc de granit, et qui avoit été placée à Saïs, dans le temple de Minerve. Elle étoit longue de 21 coudées, large de 14 et haute de 8. Dans l'intérieur elle avoit 18 coudées de long, 12 de large et 5 de haut. Le roi Amasis avoit fait transporter cette masse de la ville d'Eléphantine à Saïs, et il avoit employé à ce transport trois mille hommes pendant trois ans.

MONOPTÈRE, adj. Mot grec qui signifie *à une seule aile*. Les Grecs, comme on l'a dit plus d'une fois, appeloient *ailes*, dans les temples, ces rangées

de colonnes dont leur *cella* étoit entourée. Ainsi l'on appeloit *diptère* celui qui avoit deux ailes ou deux rangs de colonnes autour de ses murs; *périptère* étoit le nom général de ceux qui n'avoient qu'un rang de colonnes. Il sembleroit que *monoptère* devroit être le mot propre pour désigner exclusivement cette dernière sorte de temple.

Cependant Vitruve (l. IV, ch. VII) nous apprend qu'on faisoit des temples circulaires de deux sortes, les uns *monoptères*, sans mur de *cella;* voici ses paroles: *Aliæ monopteræ sinè cellâ columnatæ constituuntur;* les autres périptères, *aliæ peripteræ constituuntur.* Ainsi on donnoit, dans ce cas, le nom de *monoptère* au temple, non parce qu'il n'avoit qu'un rang de colonnes autour du mur, mais parce que, n'ayant point de mur, la seule colonnade constituoit le temple.

Cependant *monoptère* pouvant, grammaticalement surtout, signifier le temple dont la *cella* n'est environnée que d'un seul rang de colonnes, par opposition au diptère qui en a deux, nous croyons, comme nous l'avons dit à l'article HERMOGÈNES, que Vitruve a employé le mot *monoptère* dans ce dernier sens, en parlant du temple de Bacchus à Teos, qui fut, selon l'invention d'Hermogènes, un *pseudodiptère*, et devoit certainement avoir une *cella* ou un mur, comme Vitruve le dit; mais qui, par la suppression de l'aile intermédiaire ou de la seconde colonnade, fut réellement à une seule aile et *monoptère.* (*Voyez* HERMOGÈNES.)

MONOTRIGLYPHE, adj. Signifie à un seul *triglyphe.* Vitruve emploie ce mot (l. IV, ch. XI) à l'égard d'une de ces dispositions de temples qui, dans son système, devoient avoir l'entrecolonnement du milieu beaucoup plus large que les autres, et dont l'architrave, dans cet entrecolonnement, avoit trois triglyphes et quatre métopes, lorsque l'architrave des deux autres entrecolonnemens n'avoit qu'un triglyphe et deux métopes.

Si cette dernière disposition doit être désignée ainsi, tous les architraves d'entrecolonnemens, dans les temples doriques grecs, étoient *monotriglyphes.*

MONTANS, s. m. pl. C'est en général le nom qu'on donne à des corps placés d'aplomb : tels sont les corps ou les saillies aux côtés des chambranles qui servent à terminer les corniches et les frontons qui les couronnent. Il y en a de simples et de ravalés.

Montans de charpenterie. Ce sont, dans les machines, des pièces de bois à-plomb, retenues par des arcs-boutans.

Montans de lambris. Espèces de pilastres longs et étroits, très-souvent ravalés, avec chute de festons, et servant à séparer les compartimens d'un lambris.

Montans d'embrasure. Espèces de revêtemens en bois ou en marbre, avec des compartimens arasés ou en saillie, dont on lambrisse les embrasures des portes et des croisées.

Montans de menuiserie. Ce sont, dans l'assemblage des portes et des croisées, les principales pièces de bois à-plomb qui sont croisées carrément par les traverses.

Montans de serrurerie. Ce sont des espèces de pilastres composés de divers ornemens contenus entre deux barreaux parallèles, pour séparer et entretenir les travées des grilles de fer.

MONTÉE, s. f., se dit de la pente d'un coteau, d'une montagne, ou de l'espace plus ou moins étendu, plus ou moins escarpé, qu'il faut parcourir pour arriver au sommet.

Le même mot, dans l'architecture, se dit des degrés ou des pentes qui conduisent à un édifice; ainsi l'on dit à Rome *la montée du Capitole.* Rien ne donne plus de majesté et de grandeur à un monument, que d'avoir une assez grande *montée* pratiquée en avant.

On appelle aussi vulgairement *montée* un escalier, parce qu'il sert à monter aux divers étages d'une maison. (*Voyez* ESCALIER.)

Montée de voussoir ou de claveau. C'est la hauteur du panneau de tête d'un voussoir ou d'un claveau, considéré depuis la douelle jusqu'à son couronnement. Les claveaux ordinaires des portes et des croisées doivent avoir (si leur plate-bande est arasée) au moins 15 pouces de *montée,* prise à plomb, et non pas suivant la coupe.

Montée de voûte. C'est la hauteur d'une voûte depuis sa naissance, ou première retombée, jusqu'au-dessous de sa fermeture; on la nomme aussi *voussure.* Une voûte est d'autant plus hardie, qu'elle a moins de *montée.* Lorsqu'une voûte est en plein ceintre, sa *montée* est le rayon du cercle, ou la moitié de son diamètre; lorsque la voûte est surbaissée, sa *montée* est moindre que la moitié de son diamètre.

MONTER, v. a. C'est, en construction et en maçonnerie, élever à l'aide de machines, du chantier sur le tas, les matériaux déjà préparés pour être placés et employés. En charpenterie et en menuiserie, *monter* se dit de l'assemblage des pièces et de leur pose en place. *Remonter,* c'est rassembler les pièces de quelques vieux combles ou pans de bois, dont on fait resservir les matériaux.

MONTI (GIACOMO), architecte bolonais, qui mourut en 1692. L'église de Saint-Augustin à Modène, ouvrage fort estimé, fut bâtie sur ses dessins et sous sa direction.

A Bologne, sa patrie, il éleva la belle église dite *Corpus Domini;* il donna les dessins des ornemens du chœur de *Santo-Petronio;* il se construisit une magnifique galerie dans sa propre maison, appelée le

Palais Monti. Mais son plus grand ouvrage fut cette longue suite de portiques qui, de la porte de Bologne qu'on nomme de *Saragosse*, conduit, dans une étendue de deux milles, à la montagne et à l'église de la *Guardia*, où l'on conserve une madone dite de saint Luc; cette grande construction fut entreprise en 1674. *Monti* érigea cet arc magnifique qui sert d'entrée aux portiques dont on a parlé; il suivit ces travaux avec un zèle infatigable, mais il mourut avant d'en voir la fin. (*Extrait de Milizia.*)

MONTOIR, s. m. C'étoit, dans les usages des temps anciens, une pierre taillée par degrés, et placée soit sur les grandes routes, soit près des murs des maisons, à côté des portes, pour aider à monter à cheval, avant qu'on eût employé plus généralement le service des étriers. (*Voyez* APPIENNE la voie.)

On prétend qu'on voyoit encore, il y a peu de temps, des restes de ces *montoirs* à Paris, près de quelques anciens bâtimens.

MONUMENT, s. m. C'est, à l'entendre dans le sens générique du mot et de la chose, un signe propre à rappeler la mémoire des faits, des choses et des personnes. Ce mot est l'équivalent du mot *mnêma* chez les Grecs.

Monument, soit dans l'acception qu'on vient d'indiquer, soit dans des acceptions plus particulières, s'applique à une multitude d'ouvrages des arts; et c'est ainsi qu'on s'en sert en parlant du plus grand édifice et de la plus petite médaille.

L'idée de *monument*, appliquée selon le langage ordinaire aux ouvrages de l'architecture, désigne un édifice, soit construit pour servir à éterniser le souvenir des choses mémorables, soit conçu, élevé ou disposé de manière à devenir un objet d'embellissement et de magnificence dans les villes.

Sous ce second rapport, l'idée de *monument*, plus relative à l'effet de l'édifice qu'à son objet ou à sa destination, peut convenir et s'appliquer à tous les genres de bâtimens. C'est ainsi qu'on a vu, dans certains temps, de simples particuliers faire de leurs maisons des monumens publics, et qui sont encore réputées tels, par la grandeur et la richesse qui y furent déployées.

Les palais des souverains et des grands sont partout au nombre des grands et des plus beaux *monumens* que les villes et les États renferment.

Le mot de *monument*, l'idée qu'il exprime, et le luxe ou la magnificence qui s'attache à cette idée, conviennent surtout à ces grands établissemens d'utilité publique qui entrent en première ligne dans les besoins des peuples, et auxquels une sorte d'instinct de convenance a toujours voulu que l'art imprimât un caractère extérieur qui marquât leur importance et avertît le spectateur de leur destination.

Il est inutile de dire que les temples sont, dans cet ordre moral d'idées, les premiers des *monumens*: aussi ont-ils été toujours et sont-ils partout les édifices qui annoncent de plus loin les habitations des hommes, qui s'élèvent au-dessus des autres bâtimens, et sont, sous le rapport de l'architecture, la principale décoration des villes.

Les palais de justice, les hôtels-de-ville, les maisons d'instruction publique, les siéges d'administrations, les théâtres, les lieux d'assemblées publiques, doivent être mis au rang des édifices que leur nature place parmi les *monumens* les plus importans.

Il y a toutefois peu d'établissemens, même d'un genre plus modeste, qui ne puissent devenir pour l'architecture des objets dignes du nom de *monument*. Ce n'est pas toujours le luxe des ordres, la pompe de la décoration, qui constitue dans l'opinion de l'artiste le caractère de *monument*. L'étendue du plan, l'élévation des masses, la solidité de la construction, la symétrie et de belles proportions, feront toujours d'un hospice, d'une caserne, d'une halle, d'un marché, de véritables *monumens*, dans le sens que l'art attache à ce mot.

Les préceptes à donner en cette matière ne sauroient trouver place dans cet article, précisément parce que sa généralité même pourroit y faire entrer tout ce qui est du ressort de la théorie du goût que comporte l'architecture. Or, comme tous les élémens et les développemens de cette doctrine forment le sujet d'une multitude d'articles de ce Dictionnaire, nous ne pourrions que répéter ici, trop en abrégé, ce qui se trouve ailleurs, et surtout aux différens noms des divers édifices auxquels on donne le nom de *monumens*. L'article *caractère* renferme aussi quelques notions et observations applicables à l'art de donner aux édifices l'apparence du *monument*.

MONUMENTAL, adj. Ce mot a été employé depuis quelque temps, surtout par les voyageurs qui ont décrit les monumens de l'Égypte, pour désigner cet aspect imposant que de grandes masses, une simplicité de lignes, une sorte d'uniformité de plan et d'élévation, une construction de blocs de pierres gigantesques, donnent aux édifices de ce pays.

Le terme *monumental* pourroit donc entrer avec beaucoup de raison dans le vocabulaire de l'architecture.

Sans l'employer, même dans le sens que paroissent lui donner les édifices de l'Égypte et les constructions primitives des peuples où la grandeur et la solidité étoient au premier rang des qualités architecturales, *monumental* pourroit devenir l'épithète du goût, du genre de composition, de l'exécution, de l'aspect général de tout édifice dont le caractère extérieur répondroit à l'idée qu'on se forme d'un *monument*. Rien n'empêcheroit de dire qu'un édifice, selon qu'il a été ou n'a point été conçu dans cette intention, a ou n'a point le style *monumental*.

Cet adjectif a été aussi appliqué, et non sans raison, au goût de la sculpture, lorsqu'elle est destinée

à s'associer avec l'architecture; et c'est dans ce sens qu'on dit *sculpture monumentale*. Nous pensons encore que l'emploi de ce mot devroit être sanctionné par l'usage. Il est en effet difficile de rendre par un terme plus expressif la différence de composition, de manière et d'exécution qui doit exister entre des figures, soit de bas-relief, soit de ronde bosse, entre des détails d'ornemens ou accessoires, qui se présentent en rapport avec les formes de l'architecture auxquelles leur effet est subordonné, et les mêmes objets vus isolément et indépendamment de tout accompagnement. Par exemple, le style *monumental* des bas-reliefs sera celui où les figures seront composées dans le goût contraire à celui du tableau ou de la perspective; le style *monumental* des statues demandera de la simplicité de pose, peu de mouvemens violens, point de draperies volantes, point d'attitudes dont les lignes trop diversifiées contrastent avec celles de l'architecture. Il y a de même un style *monumental* d'ornemens considéré, soit dans le choix des objets qui doivent être d'un genre grave, soit dans leur composition, qui doit laisser briller les fonds, soit dans leur exécution et la manière de les travailler, qui doit être précieuse sans minutie, et terminée sans trop de découpures.

L'idée qu'on attache au mot *monument* en architecture, étant toujours l'idée la plus élevée et celle qui porte l'esprit à tout ce qui est grand, fort, durable, il y aura aussi une construction *monumentale*. Il est inutile de dire que ce sera celle qui emploiera des matériaux solides et d'une grande dimension, qui élevera des masses imposantes, qui produira de grands effets, mais plutôt par la simplicité des moyens que par les combinaisons artificielles de la science.

MORCEAU, s. m. Dans le langage ordinaire on emploie ce mot en bonne part, et dans un sens admiratif le plus souvent, comme lorsqu'on dit d'un tableau, d'une statue, c'est un *beau morceau*, un *excellent morceau*. On dit de même un *beau morceau d'architecture*.

MORESQUE (ARCHITECTURE). Ce qu'on appelle ainsi est le goût de bâtir qui brilla quelque temps dans les édifices des Arabes, lorsqu'ils furent parvenus à établir leur domination en Afrique et en Espagne.

Les restes considérables que ce dernier pays conserve encore des édifices dus à ses anciens conquérans ont été visités depuis peu par plus d'un voyageur éclairé. Le beau *Recueil des antiquités arabes d'Espagne*, publié à Londres par Murphy en 1816, peut mettre les critiques à portée d'estimer, sous tous les rapports, l'*architecture moresque*, et de se former une juste idée de son goût. C'est donc à cet ouvrage que nous renverrons le lecteur qui désirera en juger par lui-même. Il contient en effet les développemens des trois plus remarquables édifices *moresques* en Espagne, savoir, à Cordoue la grande mosquée, à Grenade le palais appelé l'*Alhambra* et celui qu'on appelle *Generalife*.

La mosquée de Cordoue avoit été commencée par Abderame, second roi de Cordoue; elle fut terminée par son fils vers la fin du huitième siècle. C'est un carré long d'à peu près 600 pieds sur 400, formé par un mur crénelé avec des contreforts qui le sont aussi. La hauteur du mur varie, selon les différens côtés, depuis 60 pieds jusqu'à 35; leur épaisseur est de 8 pieds. Ce grand quadrangle se divise intérieurement en deux parties, savoir, une cour de 200 pieds environ sur la longueur de l'édifice ou de la mosquée proprement dite, laquelle forme un carré d'à peu près 400 pieds, où l'on compte dix-neuf nefs composées par dix-sept rangs de colonnes du midi au nord, et trente-deux nefs moins larges du levant au couchant. Ces nefs dans la direction du nord au midi ont chacune 16 pieds de large sur 400 pieds de long; la largeur des nefs dans l'autre direction est moindre.

On compte que toutes ces nefs, qui se croisent, donnent ensemble huit cent cinquante colonnes, lesquelles, réunies aux soixante-deux colonnes de la cour qui précède, forment un total de près de mille colonnes. Leur diamètre est d'un pied et demi; leur hauteur varie depuis huit jusqu'à douze diamètres, c'est-à-dire que leur hauteur moyenne est de 15 pieds. Les chapiteaux sont une espèce de corinthien composé fort élevé. Les colonnes n'ont ni base ni socle, et elles se terminent par un congé; elles supportent des arceaux fort élevés d'une colonne à l'autre. Il ne paroît pas qu'il y ait eu autre chose que des plafonds de bois peints. Chaque rangée forme dans la couverture extérieure un petit toit continu, et chaque toit est séparé par un canal en plomb.

La mosquée de Cordoue passe pour être un des plus anciens monumens de l'*architecture moresque* en Espagne. Il paroît même qu'originairement son enceinte étoit moins spacieuse, et que son plan, plus régulier, ne comprenoit que onze nefs, la principale faisant face d'un côté à la porte, et de l'autre au renfoncement où l'on conservoit le Coran. Cette mosquée ainsi distribuée est remplie partout d'ornemens en stuc diversement peints, avec des légendes en or à l'imitation des églises du Bas-Empire.

On ne doute point que les architectes qui bâtirent la mosquée de Cordoue n'aient connu et même n'aient voulu imiter (ce qu'ils firent en effet) le goût de cette architecture byzantine où l'on voit de même toutes les parties des bâtimens couvertes de peintures, de mosaïques, de compartimens et de découpures d'ornemens. Il fut non-seulement naturel, mais, on peut le dire, nécessaire que les Arabes, qui n'avoient ni inventé ni pratiqué chez eux aucune espèce d'arts, se répandant dans des contrées où ces arts avoient été cultivés, s'appropriassent, avec plus ou moins de succès, le goût et les pratiques d'ouvrages qui, placés sous leurs yeux, pouvoient diriger leur main.

La mosquée de Cordoue offre de ceci un exemple irrécusable. Il résulte en effet, et des documens historiques sur ce monument, et du récit des voyageurs, et de la vue des dessins fidèles du voyageur anglais, que l'édifice non-seulement est une tradition de l'architecture antique, mais encore un composé d'ouvrages romains, dont les restes étoient alors très-nombreux en Espagne. Les colonnes de marbre sont de proportion corinthienne; les chapiteaux sont corinthiens composés. Beaucoup de parties des frises et des entablemens appartiennent aux Romains. Ces arcs portés sur des colonnes sont l'imitation de la manière de bâtir habituelle du Bas-Empire. L'ensemble du plan a beaucoup de rapports avec les basiliques. Il n'y a de *moresque*, à vrai dire, qu'un certain goût d'orner que dénote l'exclusion formelle donnée à toute espèce de figure d'animaux. Le genre qu'on peut appeler *moresque* peut se faire remarquer encore à certains ceintres de portes qui outrepassant le demi-cercle semblent y être le caractère de la manière propre de ce peuple.

Mais le monument le plus curieux que l'Espagne ait conservé du goût *moresque* est celui qu'on appelle *Alhambra*, et qui remplissoit la double destination de palais et de forteresse. Si l'aspect extérieur des tours présente l'idée de guerre, l'intérieur offre une réunion de tout ce que le génie du plaisir et de l'industrie peut créer de plus voluptueux. Selon les voyageurs qui ont visité ce séjour, on s'y croit transporté dans un de ces palais que la poésie orientale faisoit bâtir par les fées. Après être entré par la porte construite en plein ceintre outrepassé, on arrive à deux cours oblongues, dont l'une est connue sous le nom de *cour des Lions*, et est célèbre dans l'histoire des Arabes. C'est autour de ces deux cours que sont distribués, à rez-de-chaussée, tous les appartemens du palais : les uns, destinés à la représentation, ayant vue sur la campagne; les autres, plus frais, plus retirés, n'ayant que de foibles ouvertures sur les portiques intérieurs; mais tous decorés d'ornemens en stuc peint, de carreaux de faïence, et des marbres les plus précieux.

La description de ces pièces offriroit peu d'agrémens au lecteur. C'est au dessin à redire aux yeux toutes ces variétés. On y voit des chambres à coucher où le lit étoit placé dans une alcôve sur une estrade revêtue de faïence, et près d'une fontaine; car tout avoit eu pour but de procurer de la fraîcheur. Dans le salon de musique, quatre tribunes exhaussées étoient préparées aux musiciens, tandis que toute la cour étoit assise sur des tapis autour d'un bassin d'albâtre. Partout les fenêtres et les ouvertures sont pratiquées de manière que les aspects les plus rians, les plus doux effets de lumière, reposent les yeux. Des courans d'air ménagés partout dans les voûtes, viennent renouveler la fraîcheur dont jouissent toutes les parties de l'édifice.

Le château appelé *Generalie* est aujourd'hui dans un état presque complet de ruine. Toutefois ce qui en reste prouve qu'il ne le cédoit point à l'Alhambra, soit en grandeur, soit en richesse. C'est le même goût, ce sont les mêmes distributions, les mêmes détails, et l'on doit croire que les deux édifices sont du même temps.

Nous n'avons donné ces courtes notions de monumens dont l'ouvrage, déjà cité de Murphy a publié les détails avec beaucoup d'exactitude, que pour en faire l'objet des observations critiques qui sont du ressort de l'architecture, et pour indiquer une des sources du goût contemporain de ce que l'on appelle le gothique.

La première réflexion que fait naître la connoissance des monumens *moresques*, est que l'on doit beaucoup rabattre de l'idée qu'on se forme, soit du génie de ceux qui ont élevé ces édifices, soit de la puissance de l'art de bâtir qu'on y a déployée. D'abord les voyageurs conviennent que les matériaux employés dans ces bâtisses sont fort loin de pouvoir être comparés aux grandes entreprises de tous les peuples de l'antiquité, chez lesquels la dimension considérable des pierres et la solidité des masses étoient le premier luxe des bâtimens. On ne voit pas, dit un voyageur moderne, dans les édifices *moresques* ces masses de marbre ou de granit, ces grandes pierres soulevées avec force, et placées ou jointes avec un art extrême; rien n'y rappelle les pratiques de l'Egypte, de la Grèce, de l'Étrurie, ni des Romains. Les matériaux des monumens *moresques* sont d'une petite espèce, et d'un appareil encore plus mesquin. A peine les murs de ces grandes enceintes ont-ils des chaînes ou des contreforts en pierres de taille; il n'y a que de la maçonnerie, dont les enduits dans les intérieurs sont peints.

On doit dire à peu près la même chose des combinaisons de l'art de bâtir. On n'y sauroit découvrir rien de grand, rien de hardi, ni qui fasse supposer de l'habileté dans les moyens. Les coupoles ou les dômes qui couvrent quelques-unes des salles de ces intérieurs n'ont ni beaucoup de hauteur, ni un grand diamètre. Elles ne font supposer aucune connoissance profonde des ressources mécaniques. On ne voit nulle part de grandes voûtes portées à ce point d'élévation qui commande l'admiration. Cette forêt de colonnes de la mosquée de Cordoue est précisément une preuve de l'impuissance de l'art. Aucune de ses arcades n'a plus de 20 pieds d'ouverture. Les descriptions mêmes donnent à entendre que le bois entroit dans la composition de tous ces plafonds.

Pour ce qui regarde les formes particulières de l'*architecture moresque*, il ne semble pas qu'on puisse y distinguer ce qui constitue, ce qu'on peut appeler un vrai caractère d'originalité, c'est-à-dire une manière d'être, née de causes locales ou naturelles. Les Arabes, lorsqu'ils se répandirent hors de leur pays, n'y avoient point cultivé les arts. Ils dûrent nécessairement emprunter leurs idées aux modèles qui frap-

perent leurs yeux, et ces modèles furent ceux de l'architecture byzantine, ou de l'architecture græco-romaine dégénérée. C'est dans ces élémens dénaturés qu'ils formèrent leur goût, et ce fut ensuite des matériaux d'édifices ruinés ou délaissés, qu'ils empruntèrent certaines pratiques de leurs constructions. Une des plus évidentes est celle des arcades sur colonnes, qui fut une routine des siècles de la décadence. On ne trouve dans leur architecture aucun exemple de plates-bandes sur colonnes.

Ce qui paroît lui être particulier, c'est le genre de ces arcades. On peut les diviser en deux classes.

La première de leurs formes consiste dans un arc plein-ceintre, mais de beaucoup outrepassé; c'est-à-dire que le ceintre y est un cercle dont on n'auroit retranché que le quart. Cette forme seroit fort vicieuse en pierres, parce que la charge perpendiculaire qui porteroit sur de tels arcs manqueroit, dans les parties inférieures d'un tel ceintre, de la résistance nécessaire; mais lorsqu'on bâtit avec de petits matériaux ou des briques, et avec un ciment qui fait, par la liaison des parties, un tout homogène, la consistance de ce tout peut faire exception aux lois de la solidité et à celles de la pesanteur.

C'est ce que les architectes moresques ont encore mieux démontré dans la seconde forme de ceintres qu'ils ont multipliée. On peut appeler ces sortes d'arcs des *arcs à trois ceintres*, formés d'un en haut et de deux plus bas qui l'accompagnent. Les architectes gothiques ont imité ce genre de découpure dans certaines parties légères de leurs constructions. On trouve encore une autre forme de découpure appliquée à beaucoup de ceintres des arcades *moresques* : on veut parler de celles où la forme du ceintre offre une ligne ondovante, qui sans doute aura été inspirée par la méthode des arcs à trois ceintres. Quant à l'arc aigu, on doit dire que les dessins de l'*Alhambra* font voir quelques arcs qui se terminent en pointe, mais qui semblent plutôt un jeu de découpure qu'un système de construction. A l'égard des voûtes, les dessins qu'on a cités présentent si peu de portiques vus en plafond et si peu de coupes, qu'il est difficile de prononcer sur ce point. Les dômes n'offrent rien encore qui se rapporte à la forme d'arc aigu. Toutefois, quand il y auroit des arcs ou des voûtes en pointe, ce ne seroient que des badinages de construction.

Lorsqu'une architecture n'est point fondée sur des types originaires, et sur des pratiques inspirées d'abord et sanctionnées ensuite par l'instinct et la raison perfectionnée, il est assez naturel que le génie des architectes se porte arbitrairement à des caprices de formes qui, s'adressant à des esprits sans principes, ont rempli leur but quand ils ont flatté les yeux par le plaisir de la variété

On ne sauroit nier que les architectes arabes aient eu, avant tout, ce plaisir en vue, et qu'ils aient reussi à le produire dans cette partie qu'on appelle l'*ornement*. Ce qu'on nomme ainsi, dans l'art des Grecs et des Romains, s'offrit encore, dans un assez grand nombre d'edifices antiques, aux architectes arabes, qui s'en approprièrent les détails. Mais les membres, ou les parties constitutives du système grec, étant méconnus par les décorateurs *moresques*, l'ornement antique se trouva mêlé et confondu avec les inventions du caprice. Ce fut ainsi que furent employés au milieu d'un assemblage de broderies insignifiantes les modillons, les denticules, les volutes, les rinceaux, et même beaucoup de chapiteaux qui n'offrent plus aucune idée d'ordre ni aucun caractère d'ordonnance particulière.

Le goût de broderies et d'ornemens peints que les Arabes avoient pu recevoir de l'Inde paroîtroit avoir passé chez eux, des toiles peintes et des étoffes précieuses, dans la décoration de leur architecture. Ce goût ayant prévalu, les formes mêmes de la bâtisse dûrent s'y soumettre; de là ces habitudes de dentelures dans les arcades, dans les élévations de tous les intérieurs; de là cette profusion de petits travaux, de détails minutieux, tels qu'on en voyoit sur les armures, sur les bijoux et les étoffes de ces peuples. Ce fut cet esprit manufacturier, si l'on peut dire, qui devint le génie de leur décoration en grand. Rien n'approche de la prodigalité, de la multiplicité, de la diversité qu'ils portèrent dans l'ornement de leurs intérieurs; ce n'est que peintures, incrustations, mosaïques, dorures, rinceaux, feuillages, etc. La représentation d'animaux et de figures humaines ne pouvant être admise dans ces compositions, on y suppléa par l'innombrable combinaison de formes fantastiques, dont le champ ne sauroit avoir de bornes.

Or, rien n'est plus favorable à l'emploi des substances colorantes et aux bigarrures de leurs contrastes, que ces sortes de jeux d'une fantaisie irrégulière, où tout ce qui brille est bien reçu, et où aucune sorte de jugement n'est admise à demander au pinceau la moindre raison de ce qu'il produit.

Cependant on découvre dans cette prodigalité d'ornemens des détails agréablement exécutés, des parties de rinceaux d'un jet gracieux et d'un contour heureux. Les pavemens offrent, dans des incrustations en marbre, des entrelas et des dessins d'une composition élégante. Murphy a donné les détails d'une colonne polygone, ornée sur toutes ses facettes de rosaces incrustées, qui feroit dans une décoration arabesque un effet très-agréable.

On ne doute pas qu'un artiste intelligent ne puisse trouver encore dans les monumens *moresques* plus d'un motif ingénieux, et propre à enrichir de quelques idées nouvelles le domaine de l'ornement et de la décoration en architecture.

Par exemple, on voit très-fréquemment répétée dans les voûtes et les dômes qui n'ont point d'ouverture, une manière qui doit être fort agréable d'y introduire l'air et la lumière : des cônes polygones de terre cuite creuse (sans doute) font partie de la ma-

çonnerie de ces voûtes, et y sont répartis avec symétrie, et souvent dans toute leur circonférence. Ces cônes, façonnés et creusés de manière à transmettre la lumière, doivent par la forme de leurs angles rentrans et saillans produire l'effet d'étoiles rayonnantes dans la concavité de l'espèce de ciel formé par la courbure de la voûte.

MORMANDO (Gian Francesco), architecte florentin, né en 1455, mort en 1522.

Il étudia sous le célèbre Alberti, reçut encore de meilleures leçons à Rome des monumens de l'antiquité, et alla se fixer à Naples, où il conquit l'amitié des plus célèbres architectes de cette ville.

L'église de San-Severino, une des plus remarquables de Naples, fut son ouvrage; elle lui fit une telle réputation, que Ferdinand-le-Catholique, roi d'Espagne, l'appela pour lui bâtir un palais et une église. On prétend qu'il fut employé par lui autant comme musicien que comme architecte : ce qui lui valut un double traitement.

De retour à Naples, il termina l'église de San-Severino, et travailla encore au monastère qui en dépendoit. On cite comme ouvrages de *Mormando* plusieurs palais célèbres, entre autres le palais *Cantalupo*, sur la côte de Pausilipe.

Près de San-Severino il bâtit, et à ses frais, la jolie petite église de la Stella. (*Article extrait de Milizia.*)

MORTIER, s. m. On appelle ainsi une composition de chaux mêlée avec du sable ou une espèce de sable, débris des matières volcaniques, qu'on appelle en Italie *pouzzolane*, ou bien encore avec du ciment, c'est-à-dire des morceaux de tuileaux concassés. Ce mélange se fait ordinairement avec deux parties de sable et une de chaux vive, ou avec trois cinquièmes de sable sur deux cinquièmes de chaux. Ces doses varient selon les qualités respectives des matières mélangées. Quand la chaux est grasse et de forte qualité, on met jusqu'à trois quarts de sable sur un quart de chaux.

Le *mortier* de pouzzolane se fait de la même manière. (*Voyez* Pouzzolane.)

Le *mortier* de ciment se compose à peu près de même. On mêle le ciment avec la chaux en plus ou moins grande quantité, selon qu'elle foisonne, et l'on s'en tient à peu près aux doses portées pour le sable.

La composition qu'on appelle *mortier* a la propriété de se durcir, d'unir fortement les pierres, et de faire corps avec elles. Pour obtenir ces résultats, il faut que les matières qui entrent dans ce mélange soient choisies; il faut encore que le volume des pierres soit dans le rapport convenable avec celui du *mortier*.

L'élément principal d'un bon *mortier* est la chaux, matière qu'on obtient de certaines qualités de pierres appelées de là *calcaires*, qui, après avoir été exposées à l'action du feu, sont susceptibles de se dissoudre dans l'eau, et de produire une pâte fine, blanche et onctueuse.

Nous ne dirons rien de plus sur la chaux, ayant déjà traité cette matière dans un autre article. (*Voyez* Chaux.)

Il pourroit être curieux, et sans doute il conviendroit, dans tout autre dictionnaire que celui-ci, de rendre compte des causes qui produisent l'adhérence du *mortier* aux pierres, et des raisons qui donnent à la chaux les propriétés qu'on lui connoît.

Quand on a lu les diverses théories des chimistes à cet égard, on aperçoit pour résultat que les propriétés de la chaux sont bien connues, mais qu'on n'est d'accord ni sur leur nature ni sur la véritable cause des effets qu'elle produit.

Tous les auteurs qui depuis Vitruve ont traité ce sujet conviennent avec lui que les pierres à chaux, soumises à la calcination, perdent, par l'action du feu, les parties aqueuses et volatiles qui servent de lien à la terre calcaire dans la formation des pierres; mais les chimistes ne sont pas d'accord sur la nature des parties volatiles qui se dégagent de la chaux pendant la calcination. Les uns ont pensé que c'étoit un acide sulfureux; d'autres ont reconnu une substance qu'ils ont appelée *air fixe* ou *gaz*, désigné dans la nouvelle nomenclature méthodique de chimie par le nom d'*acide carbonique*.

La grande question seroit de savoir si la causticité ou propriété alcaline que la terre calcaire semble acquérir par l'effet de la calcination vient, comme le pensent Vitruve et plusieurs célèbres chimistes, des parties ignées qui se combinent avec cette terre pendant la calcination, et qu'elle perd lorsqu'elle reste long-temps exposée à l'air, dont elle absorbe l'humidité, ou si cette propriété lui est naturelle.

Cette question, intéressante pour la science, est indépendante des propriétés de la chaux et des effets qui en résultent. Il suffit de bien connoître ces propriétés pour en tirer le plus grand avantage dans les arts.

Les plus anciennes constructions en *mortier* qu'on trouve en Italie paroissent être celles des tombeaux qu'on a découverts aux environs de quelques anciennes villes bâties par les Tyrrhéniens ou les anciens Etrusques. On sait que les Étrusques étoient, avant les Romains, le peuple le plus puissant de l'Italie. Les habitans de la partie de ce pays, qui étoit connue des Grecs sous le nom de *Tyrrhéniens*, passoient pour avoir inventé ou plutôt perfectionné l'art de la maçonnerie, qu'ils enseignèrent aux autres peuples d'Italie. Il paroît que c'est d'eux que les Romains empruntèrent d'abord et leur bâtisse et les procédés de leur maçonnerie. Ces procédés paroissent avoir fort peu varié depuis, et leur méthode de faire le *mortier* ne fut pas différente de celle que l'on pratique encore aujourd'hui à Rome et dans toute l'Italie.

Lorsqu'on examine avec soin les restes des anciens

édifices romains, et que l'on en compare le *mortier* avec celui des édifices de Rome moderne, on reconnoît que celui-ci, au bout d'un certain laps de temps, a acquis une dureté égale à celui des édifices antiques. On voit par plusieurs parties de constructions de Saint-Pierre de Rome, où la brique est apparente, que le *mortier* qui en fait la liaison est aussi dur que celui du Panthéon d'Agrippa, du temple de la Paix, et d'autres fragmens d'edifices de la même antiquité.

L'excellence qu'on attribue au *mortier* des anciens Romains provient autant des bonnes qualités de la chaux et du sable qu'ils employoient, que de l'attention qu'ils avoient de le bien broyer, afin d'augmenter l'union et de faciliter le mélange des matières. On peut être assuré que plus le *mortier* est broyé, plus il acquiert de consistance et plus il durcit promptement.

Il y a près d'un demi-siècle, MM. Loriot et de La Faye proposèrent chacun une méthode nouvelle de faire le *mortier*, se fondant l'un et l'autre sur des passages de Vitruve qu'ils expliquoient à leur gré. On peut voir l'analyse de ces deux méthodes dans le tome I[er] du *Traité de l'art de bâtir* par M. Rondelet.

Il est essentiel d'observer que la bonté du *mortier* dépend autant de la manière de le faire que de la qualité des matières qu'on y emploie; de sorte qu'avec de très-bonnes matières on peut ne faire qu'un *mortier* mediocre. L'excellence du *mortier* des constructeurs romains est due, plus qu'on ne le pense, aux précautions qu'ils prenoient pour le bien faire. Après avoir choisi et rassemblé leurs matériaux, ils cuisoient eux-mêmes leur chaux pour l'employer tout de suite; c'est pourquoi le *mortier* des Romains, dans tous les pays où ils ont bâti, est également bon.

Pour parvenir à faire le meilleur *mortier* possible, les procédés à suivre peuvent plutôt s'indiquer que se prescrire d'une manière précise, comme l'ont fait plusieurs auteurs en désignant les doses ou les qualités. Le fait est qu'en ce genre les doses dépendent des qualités des matières, et ces qualités sont très-variables.

Il y a de la chaux vive, telle que celle de Melun, qui en s'éteignant absorbe deux fois et demie son poids d'eau avant de former une pâte moyennement liquide, comme il faut qu'elle soit pour faire le *mortier* ordinaire, sans qu'on soit obligé d'y ajouter de l'eau.

Il se trouve d'autres chaux qui ne consomment, pour se réduire en pâte d'une égale consistance, qu'une quantité d'eau égale à leur poids. Différentes expériences ont montré que pour faire un bon *mortier* avec la première de ces pâtes, il faut mêler trois parties de sable de rivière avec une partie et demie de chaux, et qu'en faisant usage de la seconde pâte, il en faut deux parties pour trois de même sable. Ces deux *mortiers*, lorsqu'ils sont également bien broyés, acquièrent avec le temps à peu près la même consistance.

On remarquera que dans le premier de ces *mortiers* la quantité de chaux en pâte est moitié de celle du sable, et que dans le second elle en est les deux tiers; cependant tous ceux qui depuis Vitruve ont écrit sur l'art de bâtir ont répété que pour faire un bon *mortier* il suffisoit de mêler une partie de chaux éteinte avec deux parties de sable de rivière. Mais il faut supposer qu'il s'agit d'une chaux dont la qualité sera supérieure à celle de la chaux de Melun, qui passe cependant pour être très-bonne. Pour réussir à faire dans tous les cas le mélange convenable, il faut une certaine expérience qui fasse juger du degré de consistance que doit avoir la chaux bien fusée, et que doit avoir aussi le *mortier* bien broyé. C'est ce degré qui détermine la quantité de sable nécessaire au mélange dont se forme le mortier.

En définitive, deux opérations sont nécessaires, à matériaux égaux en qualité, pour faire un bon *mortier*: l'une est l'extinction de la chaux, l'autre son mélange avec le sable.

Pour éteindre la chaux deux procédés sont bons: l'un consiste, lorsque le bassin est préparé, à se procurer un baquet plein d'eau jusqu'aux trois quarts et un panier plat à claire-voie. On remplit ce panier de chaux vive, en réduisant si l'on veut les plus fortes pierres à la grosseur du poing: on tient ce panier plongé dans l'eau du baquet jusqu'à ce que la surface de l'eau commence à bouillonner; alors on retire le panier, et on jette dans le bassin les pierres qui commencent à s'échauffer et à se fendre, en ayant soin de jeter de l'eau à mesure, et on laisse celles qui ne sont ni échauffées ni fendues; on remplit de nouveau le panier; on continue l'opération tant qu'il y a de la chaux vive à éteindre, et on met de côté les pierres qui n'ont pas pu se dissoudre. Le second procédé consiste à écraser les pierres de chaux vive avec un cylindre de pierre dure ou de fonte, avant de les jeter dans le bassin. Tout ce qui résiste à l'action du cylindre doit être rejeté comme n'ayant pas le degré de cuisson convenable. Ce second moyen, moins embarrassant que le premier, exige une aire en pierre dure qui sert aussi à broyer le *mortier*. On a soin de remuer la chaux dans le bassin, à mesure qu'elle se dissout, afin de faciliter la fusion et d'obtenir une pâte d'une consistance uniforme.

L'autre opération est celle au moyen de laquelle on mêle la chaux avec le sable ou les autres matières qui doivent servir à former le *mortier*. Cette opération, qui contribue beaucoup à la bonté du *mortier*, a besoin d'être faite avec assez d'attention. Pour operer le mélange absolu des matières et faciliter l'entière dissolution de la chaux, il ne suffit pas de la brouiller avec le sable, comme on se contente de le faire imparfaitement en beaucoup d'endroits; il faut que les matières soient broyées sur une aire battue et dressée: le mieux seroit que l'aire fût formée par des

dalles en pierre dure, et il seroit mieux encore de se servir, au lieu du morceau de bois appelé *rabot*, de l'instrument en fer dont on use en Italie, et qui est une sorte de truelle emmanchée à un long bâton, et qui broie beaucoup mieux en exigeant moins d'eau, parce qu'on peut non-seulement presser la matière, mais la retourner comme avec une truelle. Généralement, plus et mieux le *mortier* est broyé, plus il acquiert de force et de consistance, et plus promptement il durcit.

MOSAIQUE, s. f. En italien *musaico*, qui procède évidemment du mot latin *musivum*.

La *mosaïque*, définie d'une manière générale, est un ouvrage par assemblage de petits morceaux de pierre, de marbre, de cailloux ou de matières vitrifiées et coloriées, qu'on réunit sur un fond quelconque avec du stuc, du mastic ou toute autre substance, et dont on polit les surfaces.

Le travail primitif de la *mosaïque*, quel que soit le pays où il ait été inventé (si toutefois un art aussi simple dans ses élémens a eu un inventeur dans le sens élevé où l'on doit prendre ce mot), ce travail, disons-nous, consista d'abord dans une de ces opérations où tous les hommes doivent se rencontrer. On assembla des cailloux pour former une aire solide, on les lia entre eux par du mortier. Il dut arriver que les cailloux se trouvassent de plusieurs couleurs. Il fut bientôt fort naturel d'assortir ces couleurs de la manière, par exemple, dont on voit en Angleterre les pierres à fusil concassées, dont on revêt les paremens des murs, former des compartimens de pierres blanches ou noires. Voilà tout simplement l'origine de la *mosaïque*.

On ne sauroit dire en combien de pays la méthode de composer des aires avec de petits cailloux est encore usitée. Elle est surtout très-commune en Italie, où l'usage des mortiers à la chaux forme une liaison des plus solides. On ne peut guère douter que cette méthode ait existé en Grèce.

Bientôt on dut imaginer de fendre les gros cailloux, de les diviser en petits morceaux égaux et quadrangulaires, qui devoient, en se rapprochant davantage, présenter un marcher plus uni, une surface plus facile à polir. Quand on connoît le bon marché, la solidité, l'agrément de ce genre d'assemblage, et la facilité qu'il y a de le réparer dans les parties qui se dégradent, on ne s'étonne pas que la plupart des cours, dans les maisons de Pompeï, aient été ainsi pavées.

Ce genre de pavement pourroit passer pour avoir été le second degré d'invention dans l'art de la *mosaïque*. De là en effet il n'y eut qu'un pas à ce goût d'ornemens en compartimens simples qu'on voit appliqué à plusieurs de ces pavemens, où des bandes de cailloux de couleur noire surtout, et réduits à être de petits cubes, forment déjà quelques variétés de dessin. Il en existe des fragmens dans la plupart des collections d'antiquités, et généralement leurs compartimens consistent en bandes de couleur blanche ou noire.

Les cailloux offrant cependant d'assez nombreuses variétés de couleurs, on dut promptement imaginer de les faire servir à produire quelques-uns des effets de la peinture dans des pavemens plus dispendieux, et destinés surtout à des intérieurs. Un nombre infini de *mosaïques*, trouvées dans les pièces les plus ornées des appartemens les plus riches, nous montre beaucoup de ces ouvrages qui peuvent à différens degrés passer pour des modèles de goût, et pour les chefs-d'œuvre du genre décoratif applicable à des pavemens.

Ces sortes de pavement, qu'on pourroit encore classer selon le plus ou le moins de richesse d'ornement, se divisent en deux catégories assez distinctes. Il y a les *mosaïques* à ornemens et les *mosaïques* à figures.

Dans les premières on trouve toutes les espèces de formes, d'idées, de caprices et de badinages qui constituent le goût de l'arabesque; des entrelas, des festons, des rinceaux, des enroulemens, des chimères, des masques, des symboles et des attributs de tout genre. Ces dessins, exécutés avec goût et à l'effet, ressemblent à des esquisses telles que le pinceau se plaît à en produire.

Les cailloux de couleur employés à ces ornemens ne donnent point ordinairement des tons vifs et tranchans. Mais bientôt on imagina de mêler à ces substances naturelles des cubes de matière artificielle, c'est-à-dire vitrifiée, et qu'on put ainsi colorier à volonté. Alors on obtint toutes les nuances, toutes les dégradations qu'on jugea nécessaires, et la *mosaïque*, sous ce rapport, n'eut plus rien à envier à la peinture.

Le plus grand nombre des *mosaïques* de la seconde catégorie, c'est-à-dire *à figures*, sont ainsi composées des deux genres de matières. Les décorateurs qui présidèrent à l'exécution de ces ouvrages paroissent y avoir fait choix de tous les objets propres à flatter les yeux et le goût. Toutefois, les *mosaïques* à figures ne doivent pas être jugées comme des tableaux, soit sous le rapport du dessin ou de la composition, soit sous celui de la perspective. Il ne faut pas perdre de vue qu'elles n'étoient que des pavemens. Or cette seule destination, et la seule manière dont on étoit contraint de les voir, ne devoient ni comporter ni exiger la perfection d'un tableau. On peut ranger sur la première ligne de ce genre la grande *mosaïque* trouvée il y a plus de cinquante ans à Otricoli, et qui est placée dans la rotonde du muséum du Vatican. Elle est circulaire, et elle se divise en quatre grands compartimens, au centre desquels est une tête de Méduse. Dans une de ses zones sont représentés des combats de centaures. D'autres espaces beaucoup plus grands renferment des groupes de tritons et de néréides, dont les figures sont de grandeur naturelle.

Cependant les anciens ont exécuté pour des pave-

sa destination ; elle aspira bientôt à devenir un remplacement de la peinture. Avec les autres arts du dessin, on la vit d'abord arriver à un très-haut degré dans le genre appelé par les anciens *sectilia, lavoro di composto* par les Florentins, ce que l'on pourroit appeler *marqueterie de marbre*.

Beccafumi ne tarda pas à se faire une grande réputation par l'exécution du pavement de la coupole de Sienne, ouvrage aussi remarquable sous le rapport de la composition, du dessin et d'une riche invention, où les artistes les plus habiles puisèrent des idées heureuses et d'utiles leçons. Cette sorte de *mosaïque* n'est composée que de plaques de marbre, mais de trois teintes différentes, l'une d'un blanc très-clair, l'autre d'un gris obscur, et la troisième noire. Ces différens morceaux sont taillés et joints avec tant d'intelligence, qu'ils font l'effet d'une peinture en grisaille.

Beaucoup d'ouvrages moins importans et moins celèbres furent ainsi exécutés; enfin le goût pour cette sorte de travail paroit s'être concentré à Florence, où elle a reçu dans des morceaux moins étendus, mais plus précieux par la matière, une perfection nouvelle. On veut parler de ces mosaïques en pierres fines, où les substances les plus rares se trouvent taillées et reunies avec un art infini, de façon à représenter, sans qu'on aperçoive l'art qui les rassemble, une multitude d'objets dont les tons variés et nuancés semblent défier la magie de la peinture même. Il est vrai qu'on n'imite le plus souvent en ce genre que des objets d'une dimension moyenne, leurs fonds s'appliquant le plus souvent à la decoration des tables ou de certains meubles d'ostentation.

La *mosaïque*, comme on l'a vu, n'avoit été à toutes les époques de l'antiquité, et nonobstant les progrès successifs de cet art, qu'une manière agréable d'orner les pavemens et les parties de construction auxquelles le décorateur appliquoit ses ressources. Il ne paroît pas qu'elle ait autrefois excédé cette double attribution, c'est-à-dire qu'on ait tenté de remplacer par elle et par ses effets l'apparence ou la réalité de la peinture dans des tableaux proprement dits. Mais bientôt l'emploi du verre, dans les cubes dont se compose la *mosaïque*, étant devenu général, dut porter à étendre son ressort. Dès qu'on eut éprouvé que toutes les teintes et les nuances les plus variées de la peinture pouvoient être facilement imitées par la pratique de colorer le verre, et par une réunion de cubes de cette matière réduits à de très-petites dimensions, on comprit que par ces moyens on contreferoit les tableaux, et qu'on imiteroit l'art de peindre dans ses nuances les plus delicates.

L'emploi que le moyen âge avoit fait de la *mosaïque* pour la decoration des églises dut naturellement porter à faire ailleurs encore, de ce genre d'ornement, un remplacement de la peinture. Ce qui avoit manqué à la perfection imitative de la *mosaïque* de ces temps de barbarie avoit pour cause évidente l'ignorance et l'imperfection du dessin. Lorsque les arts d'imitation eurent reçu de nouveau tout leur développement, il fut nécessaire que cette manière d'imiter la peinture marchât du même pas vers son perfectionnement. La solidité, l'espèce d'éternité attachées à cette contrefaçon de l'art de peindre firent naître l'idée de l'appliquer de nouveau aux grandes décorations des voûtes et des coupoles.

Un vaste édifice sembloit surtout réclamer cet emploi. Au commencement du dix-septième siècle, le pape Clément VIII fit décorer en *mosaïques* toute la partie interieure de la coupole de la nouvelle église de Saint-Pierre. Parmi les artistes qui y furent employés, on distingue Paul Rosseti et François Zucchi. Tous les ornemens en figures qui remplissent les compartimens de la coupole furent terminés avec beaucoup de succès en 1603. Comme la durée de la *mosaïque* tient à la bonne qualité des mastics, vers le même temps Jean-Baptiste Calendra en inventa un qui contribua beaucoup à accréditer, pour la décoration, l'emploi de la *mosaïque*. Il exécuta dans l'espace de quatorze années les grandes *mosaïques* des pendentifs de la coupole, qui représentent les quatre Pères de l'Eglise, d'après les peintures de Lanfranc, d'André Sacchi, de Romanelli et de Pellegrini.

Ces grands ouvrages de *mosaïque* persuadèrent de plus en plus que ce procédé étoit propre à reproduire dans d'impérissables copies les ouvrages du pinceau. La *mosaïque* eut enfin le même sort que la tapisserie; ce dernier art n'avoit eu d'abord d'emploi que dans la tenture des planchers; on l'étendit ensuite à la couverture des murs intérieurs; on y traça des ornemens, puis des figures; enfin on conçut l'idée de lui faire copier les plus beaux tableaux, et telle est aujourd'hui sa plus brillante destination.

L'église de Saint-Pierre devoit encore fournir l'occasion d'ouvrir à la *mosaïque* cette nouvelle carrière. Plusieurs causes locales ne tardèrent point à prouver que les peintures à fresque ou à l'huile y étoient attaquées par l'humidité. On résolut de ne plus compromettre la durée de plusieurs tableaux estimés, et de les remplacer par leurs copies en *mosaïque*. Dès-lors toutes les chapelles de Saint-Pierre reçurent des peintures de ce genre.

Le projet de ne plus admettre dans Saint-Pierre que des tableaux en *mosaïque* fut cause que, non-seulement on remplaça ainsi les anciennes peintures, mais que l'on fit exprès, d'une dimension à la vérité plus grande, des copies de plusieurs tableaux de grands maîtres placés ailleurs. Quelque distance qu'il doive y avoir des originaux à leurs copies, toutefois l'effet de celles-ci est tel, que l'on y est trompé au premier coup-d'œil. Toujours est-il qu'en cas d'une destruction des originaux, ces répétitions transmettroient aux âges les plus éloignés une grande partie des mérites qui ont distingué la peinture moderne.

Depuis que l'église de Saint-Pierre s'est trouvée

terminée en *mosaïque* dans tous les détails de sa décoration, cet art dispendieux, long-temps alimenté par cette grande entreprise, contrarié ensuite par divers évènemens, semble avoir perdu de sa vogue. Il a tenté de se répandre hors de l'Italie, et il y a peu de pays qui n'en possèdent quelques ouvrages; mais il est douteux qu'il y trouve, soit dans le genre de construction, soit dans les convenances décoratives, les causes qui l'ont fait prospérer en Italie et surtout à Rome, qui sembloit devoir être le centre de ce genre de travail.

Les derniers renseignemens recueillis à cet égard nous apprennent qu'on a dû transporter à Vienne en Autriche, pour l'église des Italiens, place des Minimes, une copie exacte en *mosaïque* de la Cène de Léonard de Vinci, ouvrage dont l'original est presque détruit, et du genre de ceux que l'art de la *mosaïque* est particulièrement appelé à reproduire et à perpétuer.

MOSQUÉE, s. f. C'est le nom qu'on donne aux temples des Arabes et des Turcs.

On a fait voir à l'article MORESQUE, etc. que les Arabes n'avoient chez eux aucun art d'architecture lorsque, par la conquête, ils se répandirent dans les pays précédemment soumis à la domination romaine. On ne sauroit dire qu'ils aient été, dans ces contrées, les inventeurs de ce qu'il faudroit appeler une nouvelle architecture. Le caractère qu'on peut leur attribuer dans les édifices qu'ils y élevèrent consista spécialement, sauf quelques détails de forme, dans un certain goût d'orner dont on a fait connoître la raison, mais surtout, et par le fait de cette raison, dans une prodigalité d'ornemens portée jusqu'à l'excès. Plusieurs des *mosquées* que les Maures bâtirent en Espagne le furent avec des débris d'édifices romains. Lorsqu'ils n'eurent point de matériaux déjà tout formés à employer, ils imitèrent plus ou moins fidèlement les modèles qui s'étoient d'abord présentés à eux.

Les Turcs ont fait de même. Ils commencèrent par s'approprier pour leurs mosquées les églises construites par les Grecs. Les historiens du Bas-Empire nous apprennent qu'au moment de l'assaut général livré à Constantinople par les Turcs, Mahomet II, qui avoit promis à ses soldats le pillage pendant trois jours, ne s'étoit réservé que les monumens dont il leur recommanda la conservation. Lorsqu'il fut entré dans la ville, frappé surtout de l'aspect de Sainte-Sophie, et ayant aperçu un Turc occupé à dégrader ses mosaïques, il tomba sur lui à coups de cimeterre, lui criant : *Ignores-tu que je me suis réservé les églises et les pierres?* Dès ce moment, l'église de Sainte-Sophie fut convertie en *mosquée*.

Beaucoup d'autres autorités et de témoignages contemporains nous prouvent que les Turcs se considéroient comme tributaires des Grecs en fait d'arts. Selim Ier, selon le témoignage de Cantenier, s'emparant des églises de la capitale, en laissa une aux Grecs en considération d'un architecte de leur nation qui avoit bâti par ses ordres une grande et magnifique *mosquée* à Andrinople. Il étoit le neveu d'un autre architecte que Mahomet II avoit employé dans la construction d'une *mosquée* qu'il fit élever à Constantinople.

Il résulte de beaucoup de faits semblables, que les Turcs regardèrent les Grecs comme leurs maîtres en architecture; ensuite qu'il existoit, près d'un siècle après la prise de Constantinople, un grand nombre d'églises grecques. Un voyageur moderne (M. Castellan) croit qu'on pourroit encore reconnoître dans les nombreuses *mosquées* qui hérissent l'aspect de la ville et des faubourgs de Constantinople, qu'elles ne sont que des traditions, pour la plupart, ou des restaurations de celles qui existoient à l'époque de la prise de cette ville, et qui n'avoient point alors été détruites.

Dans la supposition même que les Turcs auroient fait bâtir tous ces édifices, ce seroit se refuser à l'évidence que d'y méconnoître l'ouvrage des Grecs, ou tout au moins la copie des monumens qu'ils avoient érigés sous leurs propres empereurs. On n'en veut d'autre preuve que la parfaite similitude qui existe entre les *mosquées* même les plus nouvelles avec l'antique église de Sainte-Sophie, qui est le vrai type et le modèle de tous ces édifices. On observe même qu'ils sont dans une proportion décroissante, on ne dit pas de richesse, mais de beauté réelle, à mesure que leur construction approche de notre temps.

Pour s'en convaincre, il suffit de comparer à Sainte-Sophie la *mosquée* du sultan Achmet III, qui est la dernière, et sans contredit la plus magnifique. Malgré la richesse de la matière, la multiplicité des ornemens et sa grande dimension, cet édifice paroît mesquin et de mauvais goût, et son intérieur ne produit pas la moitié de l'impression que fait éprouver l'aspect de Sainte-Sophie.

La *mosquée* de Soliman offre la plus parfaite imitation des églises grecques. Elle n'en diffère que par l'emploi des minarets au lieu de clochers. Elle consiste particulièrement dans un grand dôme couvert de plomb et surmonté par une aiguille en bronze doré, qui se termine par le croissant. Ce dôme est flanqué par quatre portions ou moitiés de calottes, qui forment au dedans autant de chapelles en cul-de-four, ou renfoncemens demi-circulaires, comme à Sainte-Sophie.

Entre chacun de ces demi-dômes ou calottes il existe deux contreforts étayés, et dont chaque degré est surmonté de trois petites lanternes et d'une quatrième plus élevée. Ces lanternes servent d'ornement à l'extérieur, et d'issues aux escaliers par lesquels on aboutit aux galeries supérieures. Tout cet ordre de constructions, qui offre l'image de la croix grecque, est inscrit dans un carré formé par plusieurs rangs

de galeries, qui font le tour de l'édifice à l'intérieur comme à l'extérieur.

Du côté du couchant est l'entrée principale du péristyle ou cloître qui précède la *mosquée*. Il est entouré de colonnes, et couvert de petites calottes revêtues en plomb.

Derrière le chevet de la *mosquée* il existe un espace à peu près égal à la superficie du temple, et qui est entouré seulement de murailles. C'est le cimetière, planté de beaux arbres en quinconce, où s'élèvent le tombeau de Soliman et celui de son épouse.

On voit par cette description, que les *mosquées* ont la plus grande ressemblance avec les églises grecques. Leur plus grande différence au dehors consiste dans les minarets au lieu de campaniles.

MOUFLE, s. m. Machine composée de plusieurs poulies enchâssées séparément, et retenues avec un boulon dans une main de bois, de fer ou de bronze, appelée *écharpe* ou *chape*, et qui sert dans le bâtiment à élever les plus pesans fardeaux.

MOULER, v. a. C'est l'action de faire un moule, et aussi de jeter ou d'imprimer dans le creux appelé *moule* les matières fluides ou molles, telles que plâtre liquide, terre glaise ou cire, ou carton, etc. qu'on destine à prendre l'empreinte de la figure du creux.

Le mot *mouler*, l'opération du moulage et ses résultats, appartiennent principalement à l'art de la sculpture. Cependant les nombreux rapports de cet art avec l'architecture nous empêchent de regarder ses notions comme étrangères à l'art de bâtir. Ainsi avons-nous vu à la vie de Bramante (*voyez* Lazari, dit Bramante) que ce fut à l'aide de moules placés sur les ceintres, et qu'il fit remplir de stuc, que furent formés sur place les grands caissons des voûtes de Saint-Pierre.

L'architecture doit à l'art de *mouler* la répétition économique d'un grand nombre de parties des entablemens, comme consoles, modillons, mutules, enroulemens, soit en stuc dans les constructions où l'on emploie les enduits à chaux et ciment, soit en plâtre dans les décorations des intérieurs, où l'on admet aussi beaucoup d'objets moulés qui entrent avec assez d'agrément dans les combinaisons variées de l'arabesque.

Les anciens employèrent souvent l'art de *mouler* pour obtenir, du creux où on les imprimoit, des bas-reliefs en terre que l'on faisoit cuire, et que l'on peignoit de diverses couleurs. On faisoit de ces morceaux rapportés des frises, des ornemens de corniches, des mascarons, etc. C'est à ce grand emploi qu'ils firent du moulage qu'est dû ce nombre infini de bas-reliefs en terre cuite qui, par l'exacte identité de leurs sujets, nous prouvent qu'ils ne sont point des ouvrages modelés, mais des ouvrages *moulés*. Une telle pratique entra pour beaucoup dans cette division de l'art de sculpter à laquelle on donna le nom de *plastique*.

MOULIN, s. m. C'est un bâtiment qui renferme des meules mises en mouvement par le vent, par l'eau, ou par tout autre moteur.

MOULURE, s. f. Ce mot nous donne son étymologie d'une manière incontestable; car bien qu'il puisse provenir dans sa première origine du mot *modeler*, d'où l'on aura fait *mouler*, on ne sauroit douter que le mot *moule* n'ait produit le mot *moulure*.

Dirons-nous que ce fut au procédé du moulage qu'on dut les objets que dans l'architecture on appelle *moulures?* ou ce nom leur fut-il donné parce qu'ils ont l'air d'être le produit mécanique du moulage? On sait en effet que les objets qui sortent d'un moule sont remarquables par une similitude identique. Or, comme l'art d'exécuter une *moulure* sur un édifice consiste surtout à lui donner, dans ses diverses positions, cette entière ressemblance qui naît de la répétition, il nous sembleroit que cette apparence d'avoir été comme coulés dans un même moule a pu faire donner aux profils le nom de *moulures*.

La *moulure* est un petit corps saillant plus ou moins au-delà du nu d'un mur, d'une surface quelconque, telle que celles d'une colonne, d'un piédroit, d'une arcade, d'un entablement, d'un chambranle, d'un panneau, d'un piédestal, d'un cippe, etc.

Le mot *moulure* est donc une sorte de nom général qu'on donne à toutes les parties plus ou moins importantes qui entrent dans l'art de profiler. Sous ce rapport chaque genre de *moulure* a son nom particulier, et chacun de ces noms a son article particulier dans ce Dictionnaire. (*Voy.* Cymaise, Doucine, Larmier, Quart de rond, Talon.)

En considérant le mot *moulure* dans son acception générale, on lui donne, selon les diversités d'exécution qu'elle reçoit, des noms particuliers, et l'on dit: — *Moulure inclinée*. C'est le nom qu'on donne à une face d'architrave qui n'est pas dressée d'aplomb, mais qu'on incline en arrière par le haut. — *Moulure lisse*, celle qui n'a point d'ornement taillé. — *Moulure ornée*, celle sur laquelle on a taillé des ornemens de divers genres, soit en relief, soit en creux. — *Moulures simples*. Ce sont celles qui n'ont point de filets qui les accompagnent; telles sont la *doucine*, le *talon*, l'*ove*, le *tore*, la *scotie*, l'*astragale*, le *filet*, la *gorge*, la *couronne*, la *baguette*. — Par opposition, on appelle *moulures couronnées* celles qui sont accompagnées d'un filet.

MOUTON, s. m. C'est un billot de bois garni de fer, qu'on élève par le moyen d'une sonnette, et qu'on laisse retomber sur la tête des pilotis pour les enfoncer en terre.

Les anciens ont sans contredit employé cette puissante machine; car Vitruve, parlant d'un terrain sur lequel on veut établir des fondations, dit que s'il n'est pas solide on l'affermira en y chassant des pilotis (*machinis*). Vitr. l. III, c. V. César fait aussi

C'est à ce dernier qu'on attribue généralement l'achèvement de la coupole du Val-de-Grâce.

En 1656 *Le Muet* commença l'église des Augustins de la place des Victoires. Il mourut avant de l'avoir terminée, à l'âge de soixante-dix-huit ans.

On a de sa composition trois ouvrages de théorie d'architecture, qui dans leur temps eurent du succès. Le premier, dédié au roi, est la *Manière de bâtir pour toutes sortes de personnes* (in-folio). Il contient les plans et les élévations de plusieurs édifices de sa composition, destinés surtout à des habitations de particuliers. (Sa date est de 1623.) On peut juger d'après ce recueil que *Le Muet* eut généralement un goût sage, réglé, et formé sur les modèles de l'antiquité. C'est particulièrement dans le style d'ornemens qu'il pèche. Il suivit trop les erremens qui dominoient de son temps. L'ouvrage dont on parle auroit pu sans doute être mieux fait; mais il eut le mérite de venir le premier, et on ne peut lui refuser celui d'avoir mis en vogue une meilleure manière de distribuer les appartemens. Cette partie qu'on appelle *la distribution* est sans doute celle qui dépend le plus des caprices de l'usage; mais elle a aussi des règles de convenance qui ne sont pas tout-à-fait arbitraires, et *Le Muet* fut des premiers à les reconnoître et à les mettre en pratique.

Un second ouvrage de *Le Muet*, imprimé en 1632, est intitulé : *Règles des cinq ordres d'architecture de Vignole, revues, augmentées, et réduites du grand au petit* (in-8°, avec figures).

Le troisième de ses ouvrages vit le jour en 1645, et a pour titre : *Traité des cinq ordres d'architecture dont se sont servis les anciens, traduit de Palladio, augmenté de nouvelles inventions pour l'art de bâtir* (avec soixante-quinze figures en taille-douce). On a reproché à *Le Muet* d'avoir souvent substitué, dans cette traduction, sa pensée à celle de son auteur. Il en convient de bonne foi, et il avoue qu'il a dans plus d'un cas préféré aux proportions données par Palladio celles qui sont reçues en France.

MUETTE; on dit aussi *meute*, s. f. C'est ordinairement, dans le parc d'une maison royale ou dans ses dépendances, un bâtiment avec chenils, cours, écuries, dans lequel logent les capitaines des chasses et les officiers de la vénerie. Il y a de ces bâtimens à Saint-Germain-en-Laye, à Fontainebleau; il y en avoit un autrefois dans le parc du bois de Boulogne.

Le mot de *muette* vient de ce que les gardes-chasse apportent dans ce bâtiment, pour y être conservées, ce qu'on appelle *les mues*, ou les bois que les cerfs mettent bas, et qu'on rencontre dans les forêts.

MUFLE, s. m. C'est, dans l'ornement, la représentation de la tête d'un animal, soit naturel, soit imaginaire ou capricieux.

Ainsi, il y a des *mufles* de lion, de tigre, de bélier, de bouc, etc., et il y a des *mufles* de sphynx, de griffon, de dragon, de chimère.

Les *mufles*, de quelque nature qu'ils soient, trouvent place dans une multitude de parties, soit des édifices, soit des objets décoratifs. On voit souvent des *mufles* de lion placés sur les cymaises des corniches, où ils représentent les issues des gouttières. L'extrémité des conduits de fontaines est volontiers ornée de *mufles* d'animaux, dont la gueule ouverte donne passage à l'eau. Les cascades, dans les divers accidens qui diversifient le jeu des eaux, sont remplies de différentes sortes de *mufles* d'animaux : il est certain que c'est particulièrement à cet emploi hydraulique qu'on trouve affectée cette sorte d'ornement. Les sculpteurs gothiques en ont fait, si l'on peut dire, un abus dans leurs gouttières ou leurs gargouilles, par l'excès de bizarrerie avec lequel ils ont traité ce genre d'ornement.

MUID, s. m. C'est le nom d'une mesure de capacité, dont on se sert dans le langage de la maçonnerie pour exprimer une quantité de chaux ou de plâtre. Ainsi, pour la chaux, ce qu'on appelle *muid* doit contenir l'équivalent de six futailles ou *demi-muid;* et pour le plâtre trente-six sacs, chacun de deux boisseaux et demi.

MUR, s. m. **MURAILLE**, s. f. Nous réunissons dans un seul article ces deux mots, véritablement synonymes, quoiqu'on puisse établir entre eux quelques acceptions distinctes dans quelques-uns des emplois qu'on en fait.

Le mot *mur* étant le mot générique, c'est à ce mot seul que nous appliquerons le peu de notions qui feront la matière de cet article. Nous disons le peu de notions, non que le sujet n'en comporte un grand nombre et des plus étendues; mais la construction des *murs* renfermant, si l'on peut dire, dans l'art de bâtir tout ce qui forme la masse des édifices, on comprend que déjà les notions diverses qui formeroient la substance générale de cet article ont trouvé leur développement dans une multitude d'articles de ce Dictionnaire, sous les rapports théoriques, pratiques et historiques, tels que *bossage*, *construction*, *incertum*, *maçonnerie*, etc., et qu'ainsi il ne doit plus nous rester à considérer le *mur* que selon la variété des caractères de sa construction et selon la diversité de ses emplois.

Il est évident que de l'emploi qu'on fit des *murs* résulta chez les anciens et résulte encore aujourd'hui la différence de leurs constructions.

L'usage des *murs* pour séparer les propriétés dut être à peu près aussi ancien que la société, considérée dans l'état de civilisation; mais ces clôtures particulières ne purent jamais être fort dispendieuses ni fort durables, et ce ne sera pas là qu'on cherchera les exemples de la construction appliquée aux *murs* chez les peuples tant anciens que modernes.

L'idée de *mur* ne se présente à l'esprit comme ouvrage d'art et digne de quelque admiration que dans l'emploi qu'on en fit pour la défense des villes, pour la clôture des monumens remarquables, ou des enceintes religieuses. Plus les peuples formoient de petits Etats, plus les cités avoient besoin d'être défendues contre les agressions des voisins. L'Egypte, soumise à la domination d'un seul, ne paroît pas avoir eu le besoin de garantir ainsi toutes ses villes par des *murs* d'enceinte ou de fortification. Ce qu'on trouve dans ce pays de *murs*, ou de restes de *murs*, hors les constructions des temples, n'indique rien qui ressemble à des défenses militaires : ces débris sont ordinairement en briques crues.

Il n'en fut pas ainsi de tous les petits Etats de la Grèce dès les temps reculés. La plupart des villes etoient murées, et l'on employoit à ces constructions des blocs de pierre d'une dimension considérable. Au temps de Pausanias, il ne restoit plus de Tyrinthe que ses *murs*, qu'on disoit avoir été jadis bâtis par les Cyclopes. « *Les pierres*, dit-il, *en étoient d'un tel volume, que deux mulets auroient à peine ébranlé la plus petite. C'étoient des blocs de pierre rustiquement taillés*, αργων λιθων. *De plus petites pierres y étoient disposées de manière à servir de liaison aux plus grandes.* » Voilà la traduction exacte du passage de Pausanias; et il nous est impossible d'admettre la version des traducteurs qui porte : « *Les interstices sont remplis de petites pierres qui servent de liaison aux grosses.* » Le texte grec ne parle point d'*interstices* entre les pierres : cette méthode d'appareil ne s'est jamais vue, et l'idée de liaison par de petites pierres remplissant ces prétendus interstices est en construction une idée tout-à-fait fausse. Il n'y a qu'un mortier qui puisse, en pareil cas, remplir de grands joints; mais de petites pierres lancées dans ces espaces n'y auroient formé aucune sorte de liaison. La liaison opérée par les petites pierres dont il s'agit ne me paroît avoir dû être, entre plusieurs manières de mélange de grosses pierres et de petites dans l'appareil, que des pierres posées dans leur longueur sur chaque joint, lesquelles faisoient parpain des deux côtés à l'aplomb des joints : ce que Vitruve appelle *diatonous*.

Le même goût pour les pierres à grande dimension se remarque dans les débris considérables de *murs* de ville qui nous sont parvenus des anciens Etrusques. Nous avons donné à l'article *étrusque* (*architecture*) des détails sur ces *murs* de ville dont les pierres ont 22 pieds de longueur.

Il existe encore de nos jours, dans les ruines d'un très-grand nombre de villes, en Grèce, en Italie, en Espagne, des restes de *murs* qui ont été ou des *murs* de villes, ou des enceintes de temples. Ces *murs* sont formés de blocs considérables de pierres taillées irrégulièrement et de dimensions variées. Cette méthode de construire ne donne pas de beaux paremens; tous ces joints formés par le hasard, en toutes sortes de sens, présentent l'idée d'un réseau à mailles irrégulières. On peut en dire ce qu'a dit Vitruve de la maçonnerie qu'il appelle *opus incertum*, et qui est à la construction des blocs polygones irréguliers précisément ce qu'est la maçonnerie en moellons à la construction en pierres de taille; elle ne présente pas, dit-il, un aspect agréable : *Non speciosam præbent structuram.*

Cette sorte de construction appliquée aux *murs* de villes le fut assez long-temps, à ce qu'il paroît, et eut la préférence pour plusieurs raisons. D'abord elle étoit économique, parce que la matière qu'on y employoit, soit pierre de lave, soit toute autre d'une nature cassante, que donnent les délitemens des rochers, présente des paremens tout dressés. Il ne s'agissoit plus que d'assortir les coupes, avec la règle lesbienne ou de plomb, à celles des pierres déjà posées; ensuite s'il y eut économie de travail, il n'y eut pas moins épargne de matière. La construction à assises régulières impose bien davantage l'obligation d'une certaine symetrie dans les lits et dans les joints. Dans la construction irrégulière dont on parle, il n'y a, à proprement parler, point de lits ou d'assises, et les joints ne commandent aucune symétrie; on peut toujours employer les blocs sans perte de matière, et à côté d'un très-grand on en placera un autre beaucoup plus petit. Il paroît enfin que cette construction sans lits horizontaux, appliquée aux *murs* de fortification, put avoir l'avantage d'opposer aux moyens d'attaque ou aux machines de guerre plus de difficulté à les détruire, parce qu'une pierre de dessous enlevée, ne faisoit point crouler la pierre superieure.

Du reste il paroit que ce genre de construction ne fut guère employé qu'en *murailles*, et sera rarement entré dans l'exécution de tous les autres ouvrages de l'architecture; il continua toutefois d'être appliqué au pavement des routes, et la ville de Florence a encore aujourd'hui ses rues pavées dans ce système d'assemblage.

La brique fut généralement employée par les Romains à faire les *murs* des villes; et cette matière a l'avantage d'offrir un travail facile à faire et facile à réparer. Quant aux procédés employés par les constructeurs pour exécuter toutes les sortes de *murs*, il en est fait mention dans ce Dictionnaire à divers articles, tels que *maçonnerie*, *emplecton*, *reticulatum*, etc.

Nous ne dirons donc rien de plus sur la construction des *murs* dans l'antiquité; nous ne pourrions le faire sans nous répéter. Quant à ces grands travaux de longues *murailles* qui furent construites, non plus pour la défense d'une ville, mais pour mettre un pays, une contrée entière, à l'abri des attaques ou des incursions de leurs voisins, on en trouve le détail dans les ouvrages d'antiquités.

Les modernes ont certainement égalé et auront probablement surpassé les anciens dans l'étendue, la

force et la dépense des *murs* de fortifications. Un nouveau système d'attaque et de défense, commandé par l'invention des moyens d'agression que la poudre à canon a mis en œuvre, devoit obliger à construire les remparts des villes de guerre dans un genre tout différent. Mais cela, comme on le voit, est l'objet d'un ouvrage autre que celui-ci.

Il ne nous reste donc qu'à indiquer ici les différens emplois des *murs* ou les variétés qu'on fait subir à ces emplois. Ces variétés sont désignées par les diverses épithètes qui les expriment, et que l'usage a associées au mot *mur*. On dit :

Mur blanchi. C'est un *mur* qui est regratté avec des outils, s'il est de pierre, ou imprimé d'un lait de chaux ou de plusieurs couches de blanc, s'il est en maçonnerie.

Mur bouclé. C'est ainsi qu'on appelle un *mur* qui fait ventre avec crevasse.

Mur circulaire. *Mur* dont le plan est un cercle, comme est le *mur* de chevet d'une église, d'une tour, d'un puits, etc.

Mur coupé. *Mur* dans lequel on a fait une tranchée pour y loger les bouts des solives ou les poteaux de cloison, soit en bâtissant, soit après coup. La coutume de Paris permet cette pratique lorsque le *mur* est mitoyen. Mais il vaut mieux soutenir les poutres avec des sablières portées par des corbeaux de fer.

Mur crénelé. *Mur* dont la charpente est coupée par créneaux et merlons en manière de dents, et plus souvent par ornement que pour servir de défense.

Mur crépi. C'est celui qui, bâti en moellons ou en briques, a été couvert d'un crépi.

Mur d'appui. *Mur* d'environ trois pieds de haut, qui sert d'appui ou de garde-fou à un pont, à un quai, à une terrasse, à un balcon. On fait aussi pour clôture, dans les jardins, des *murs* d'appui. Cette sorte de *mur* s'appelle encore *parapet*.

Mur déchaussé. *Mur* dont la bâtisse est ruinée au rez-de-chaussée.

Mur d'échiffre. (*Voyez* ECHIFFRE.)

Mur de clôture. On appelle ainsi généralement tout *mur* qui sert à renfermer une cour, un jardin, un parc, etc.

Quand le *mur de clôture* qui sépare deux héritages vient à tomber, l'un des propriétaires peut contraindre l'autre à contribuer pour sa part dans la reconstruction jusqu'à une hauteur de 10 pieds depuis le rez-de-chaussée, au-dessus de l'empatement de la fondation, y compris le chaperon.

Les plus simples *murs de clôture* sont de moellons ou de cailloux, maçonnés avec de la terre grasse. Ceux qu'on fait de meilleure construction sont bâtis avec des chaînes de pierres de 12 en 12 pieds, et larges de 2 à 3 pieds, sur une épaisseur qui est ordinairement de 15 à 18 pouces, et maçonnés avec moellon et mortier en chaux et sable.

Mur de douve. C'est le *mur* intérieur d'un réservoir, qui est séparé du vrai *mur* par un corroi de glaise d'une épaisseur quelconque, et qui est fondé sur des racineaux et des plate-formes.

Mur de face. On appelle ainsi tout ce qui constitue les façades extérieures des maisons sur la rue ou sur cour et jardin. On donne aussi à ces *murs de face* les noms de *murs antérieurs* ou postérieurs, comme on nomme ceux de côté *murs latéraux*. On les fait avec toutes sortes de matériaux; mais ils sont toujours considérés comme *gros murs*, ainsi que ceux qu'on appelle *de refend*.

Mur de parpain. *Mur* dont les assises de pierre ont toute la largeur nécessaire pour faire face d'un côté et de l'autre.

Mur de pignon. *Mur* qui, dans une bâtisse quelconque, se termine en pointe, et sur lequel le comble s'appuie et se termine.

Mur de pierres sèches. Espèce de *contre-mur* qu'on élève à sec et sans mortier contre les terres, pour empêcher que leur humidité ne pourrisse le vrai *mur*. On en a ainsi pratiqué un derrière l'orangerie des jardins de Versailles. Les pierrées et les puisards sont faits ordinairement avec des *contre-murs* : on en construit aussi dans le fond des puits, pour faciliter le passage de l'eau.

Mur de refend. On appelle ainsi les *murs* qui partagent les appartemens dans les maisons, ceux qui séparent plusieurs maisons appartenant à un même propriétaire, ceux qui divisent les chapelles d'une église.

Mur de terrasse. *Mur* qui soutient les terres d'une terrasse, et qui doit être d'une épaisseur proportionnée à sa hauteur, avec talus et contreforts ou recouvremens.

Mur en ailes. *Mur* qui s'élève depuis le dessus d'un mur de clôture, et qui va en diminuant pour arc-bouter le *mur* de face et le pignon d'un corps-de-logis qui n'est pas appuyé d'un autre.

Mur en décharge. C'est celui dont le poids est soulagé par des arcades bandées d'espace en espace dans sa maçonnerie. Tel est le *mur* circulaire en briques du Panthéon, à Rome.

Mur en l'air. On appelle ainsi tout *mur* qui ne porte pas de fond, mais qui au contraire porte, comme l'on dit, à faux, par exemple sur un arc, sur une poutre en décharge; qui par conséquent est élevé sur un vide, ou pratiqué pour quelque sujétion en bâtissant, ou percé après coup. On donne encore le nom de *mur en l'air* à celui qui est accidentellement porté sur des étaies, pour être repris ou rétabli en sous-œuvre.

Mur en surplomb ou déversé. *Mur* qui penche en dedans. On le nomme aussi *mur forjeté*.

Mur en talus. *Mur* qui a une inclinaison sensible, qu'on lui a donnée exprès pour arc-bouter contre des terres ou pour résister au courant des eaux.

Mur mitoyen, qu'on appelle aussi *commun*. C'est un *mur* également situé sur les limites de deux propriétés qu'il sépare. Il est bâti à frais communs par les deux propriétaires. L'un d'eux peut bâtir contre ce *mur*, et même le hausser, s'il a suffisamment d'épaisseur, en payant les charges à son voisin, c'est-à-dire de six toises l'une. Si l'épaisseur n'est pas suffisante, il lui est libre de le réédifier à ses dépens, et de prendre le surplus d'épaisseur de son côté.

Malgré cette liberté, ou pour mieux dire par suite de cette liberté que deux propriétaires ont sur un *mur mitoyen*, il n'est point, dans le bâtiment, de partie plus sujette à contestations.

Mur orbe. *Mur* de maison fort haut, qui n'est percé d'aucune porte ni d'aucune fenêtre, où toutefois on figure des croisées ou par l'effet de renfoncemens de chambranles, ou par des enduits noirs, pour faire symétrie avec les parties d'édifices correspondans, et uniquement en vue de la décoration. On appelle ainsi ce *mur*, du mot latin *orbus*, qui signifie *privé de lumière*.

Mur pendant ou corrompu. *Mur* qui est en péril imminent de s'écrouler.

Mur planté. *Mur* fondé sur un pilotage ou sur une grille de charpente.

MURENA (Carlo), architecte romain, né en 1713, mort en 1764.

Son éducation et ses premières études l'avoient destiné à entrer dans la carrière de la jurisprudence et du barreau : mais un goût particulier pour l'architecture l'entraîna vers l'exercice de cet art, dont il reçut les principes à l'école de Nicolas Salvi.

Murena trouva bientôt un protecteur éclairé dans le cardinal Barberini, qui lui procura une protection encore meilleure en l'adressant au célèbre architecte Louis Vanvitelli, qui construisoit alors le lazaret d'Ancône. C'étoit une occasion favorable pour associer aux études de l'architecture civile la science de la construction hydraulique. *Murena* profita si vite et si bien des leçons qu'il recevoit, que Vanvitelli lui confia, peu de temps après, la conduite de différentes constructions dont il ne pouvoit pas se charger personnellement.

Bientôt Vanvitelli ayant été choisi par le roi des Deux-Siciles pour lui élever le magnifique château de Caserte, *Murena* se trouva dans le cas d'opérer seul, et de voler de ses propres ailes.

Il y a beaucoup d'ouvrages de *Murena* ; l'on n'indiquera ici que les plus connus. De ce nombre est le monastère des Olivetains de Monte-Morcino, à Pérouse, dont il construisit de fond en comble et termina l'église. Ce fut son premier édifice. Dans le même temps, il donna les dessins du tabernacle en marbre précieux qui orne la cathédrale de Terni. Peu après, il bâtit à Fuligno l'église des religieuses de la Sainte-Trinité.

Sa réputation, en s'augmentant, lui procura des travaux à Rome, où il fit construire, dans l'église de Saint-Antoine des Portugais, la belle chapelle de Zampai. Le plan de cette chapelle est un carré long. Il y a une grande richesse d'architecture, mais on y désireroit un goût plus pur. Critiquer ces détails, comme l'a fait M. Milizia, ce n'est autre chose que s'en prendre à la mode qui dominoit alors. Il fut un temps où l'on faisoit l'architecture riche, parce qu'on ne savoit plus la faire belle.

La sacristie que *Murena* bâtit à Rome pour l'église de Saint-Augustin est un ouvrage remarquable. Quoique sa figure soit rectangulaire extérieurement, les angles en ont été arrondis dans l'intérieur pour former une coupole ovale. La voûte passe pour être d'une belle coupe. Toutefois on blâme dans cet ensemble des ressauts de corniches et de frontons.

Les bâtimens des Chartreux, que *Murena* fit élever, sont un ouvrage bien entendu, conçu et exécuté avec beaucoup d'intelligence. On y admire la simplicité de la façade et la distribution des intérieurs, où se trouvent réunies la commodité et la régularité.

Dans l'église de Saint-Alexis, il se fit honneur par l'érection de la chapelle Bagni et par le grand autel de Saint-Pantaléon, qu'il ne put terminer. Sa réputation, qui alloit toujours croissant, lui auroit procuré beaucoup d'occasions de l'accroître encore, si une maladie cruelle ne l'eût enlevé dans la vigueur de l'âge et du talent. Il mourut âgé de cinquante-un ans.

Charles Murena étoit homme de bien ; il avoit l'esprit très-orné ; il aimoit son art et le travail avec passion. Personne n'eut plus de promptitude que lui dans l'exécution. Quoique venu dans un temps où la licence du mauvais goût avoit discrédité les vrais principes de l'architecture, il sut toujours conserver une certaine noblesse de style à toutes ses inventions. On trouve qu'il y a toujours dans ses projets une raison qui satisfait l'esprit du spectateur. Il eut enfin le mérite de se préserver, en grande partie, des abus et des caprices qui firent long-temps une sorte de jeu d'un art dont le principal mérite se fonde sur des règles immuables, car ce sont celles de la raison.

MURER, v. a. On se sert de ce mot pour exprimer deux opérations qui, si l'on veut, n'en font qu'une, si ce n'est que l'une comprend une idée plus générale ; l'autre, une plus bornée et plus particulière.

Murer, généralement, veut dire *clore de murailles* un espace quelconque. C'est dans ce sens qu'on dit un terrain *non muré*, ou autrement non clos de murs.

Murer signifie, dans une acception plus restreinte, boucher une ouverture, fermer avec de la maçonnerie une baie dans l'épaisseur d'un mur, ou une embrasure de porte ou de fenêtre. Dans ce sens, on dit *murer une porte*.

MUSÉUM. Ce fut le nom d'un établissement littéraire fondé à Alexandrie par les Ptolémées, où l'on enseignoit les connoissances qui, selon l'opinion mythologique ou allégorique du temps, se trouvoient réparties entre les Muses. Les Muses avoient donc naturellement donné leur nom à ce célèbre gymnase, qui étoit orné de portiques, de promenoirs, de grandes salles pour conférer ou converser, et d'une pièce particulière, où ceux qui habitoient ce lieu mangeoient ensemble.

MUSÉUM ou MUSÉE. Le nom du gymnase d'Alexandrie, devenu célèbre dans l'histoire des sciences et des lettres, est un de ceux que les modernes ont empruntés aux anciens et ont transportés à certains établissemens qui ont eu plus ou moins de conformité avec ceux qui jadis portèrent le même nom. *Muséum* ou *musée*, car l'usage a francisé ce mot, est aujourd'hui la dénomination affectée à un lieu, à un bâtiment où se trouvent rassemblés les divers objets d'arts dont on fait des collections.

Il n'entre point dans ce qui fait la matière de ce Dictionnaire, d'embrasser les notions qui s'attachent au mot *musée* lorsque l'on veut se représenter ce qu'un *musée* renferme. En prononçant ce mot, l'idée du plus grand nombre des hommes doit se porter vers le nombre, la valeur, la rareté, la beauté et l'ordre des objets dont se compose un *musée*. Il n'appartient au contraire à cet article de parler de ces établissemens, que sous le rapport de l'édifice ou du local qui contient les collections d'art.

Il n'y a pas très-long-temps que l'on s'est occupé de construire ou de disposer avec magnificence des édifices exprès pour en faire des *musées*, et le nombre n'en est pas encore considérable en Europe.

Sous toutes sortes de rapports, le premier rang est dû au *musée du Vatican*, qui a été, pour la plus grande partie, élevé et construit par le pape Pie VI, avec des accessoires d'une magnificence peu commune. L'ensemble de ce *musée* consiste principalement en une suite de salles qui sont de plain-pied avec ce qu'on appelle *le Cortile di Belvedere*. Les morceaux les plus remarquables de cet ensemble sont la salle qu'on appelle *des Fleuves*, divisée en deux par des colonnes; la salle octogone des Muses; la grande salle circulaire avec coupole, dont le pavé est formé de la mosaïque d'Otricoli; le vestibule où se trouve la porte Egyptienne, et où l'on arrive par le riche escalier en colonnes de marbre de Carrare. On n'a pas compris ici toutes les autres pièces déjà existantes avant la construction de celles dont on vient de parler.

Depuis que le nom de *musée* est devenu plus en usage, on l'a donné, et sans doute avec beaucoup de raison, au bâtiment *degli Uffizi*, à Florence, qui renferme la précieuse collection qu'on connoit aussi peut-être encore davantage sous le nom de *galerie de Florence*. Cet édifice, appelé *Fabrica degli Uffizi*, avoit été originairement bâti par Vasari, et consiste en un vaste carré long de portiques, ou, pour mieux dire, une colonnade d'ordre dorique formant promenoir, au-dessus de laquelle s'élève le bâtiment que Bernard Buontalenti augmenta d'un étage, occupé aujourd'hui par la galerie publique du *musée*. Cette galerie donne entrée dans un fort grand nombre de salles ou de pièces décorées avec goût, où sont réunies les diverses richesses d'art et de curiosité qui font du *musée* de Florence un des plus précieux de l'Europe.

Un *musée* célèbre, celui de Portici, qui renfermoit les objets de tous genres que produisent journellement les découvertes des villes jadis enfouies sous les laves et les cendres du Vésuve, a été, dans ces derniers temps, transféré dans un des beaux édifices de Naples, qui s'appeloit et qu'on appelle encore *Palazzo degli Studi*. Le roi des Deux-Siciles a réuni dans ce beau local toutes les richesses éparses des diverses collections appartenant au gouvernement, et ce *musée* doit être compté parmi les plus beaux qu'il y ait. Le monument, il est vrai, n'avoit pas été originairement destiné à cet emploi; mais sa disposition s'y est trouvée extrêmement favorable, et les grands travaux intérieurs et extérieurs qu'on y a ajoutés le placent au rang des meilleurs ouvrages d'architecture dont Naples puisse se vanter.

Le *musée* royal de Paris occupe un local célèbre, et dont il conviendroit peu de parler ici fort longuement, sous le rapport de l'architecture, puisque ce local est formé d'une partie de la cour du Louvre et de l'étage supérieur de l'immense galerie qui unit le Louvre au palais des Tuileries.

Le local du *musée*, qui renferme les statues antiques au rez-de-chaussée de la partie méridionale et occidentale du grand quadrangle de la cour du Louvre, se compose d'une longue suite de salles décorées avec goût et avec magnificence. On y remarque la grande et belle salle qu'on désigne par la tribune des caryatides de Jean Goujon, la salle du prétendu Gladiateur, la salle de la Diane, une salle Egyptienne, et un très-grand nombre d'autres revêtues de marbre.

Nous devons faire ici une mention très-distinguée du bel édifice que le roi de Bavière a fait construire à Munich pour la grande et la riche collection de statues antiques qu'un zèle aussi éclairé qu'actif y a réunies.

MUSTIUS, architecte qui fut employé par Pline le jeune à lui rebâtir un temple de Cérès.

Nous n'avons d'autre notion de cet architecte que celle qui se trouve dans la lettre où Pline le charge

de cette entreprise : c'est pourquoi nous pensons qu'on trouvera ici avec plaisir la traduction de cette lettre.

A MUSTIUS.

« Je me vois obligé, par l'avis des aruspices, de rebâtir plus en grand un temple de Cérès qui se trouve dans mes terres. Il est vieux et petit, d'ailleurs très-fréquenté en certain jour de l'année; car aux ides de septembre, il s'y rend beaucoup de peuple de tous les pays d'alentour. On y traite beaucoup d'affaires et on y acquitte beaucoup de vœux; cependant il n'y a, dans le voisinage, aucun abri contre le soleil ou contre la pluie. Je ferai donc une œuvre de religion à la fois et de magnificence, si j'ajoute au nouveau temple des portiques : l'un sera pour la deesse, et les autres à l'usage des hommes. Ainsi je vous prie de m'acheter quatre colonnes de marbre de telle espèce qu'il vous plaira; de plus, tous les marbres nécessaires au pavé du temple et à l'incrustation des murs. Il faudra avoir aussi une statue de la déesse : le temps a mutilé celle de bois qu'on y avoit anciennement placée. Quant aux portiques, je ne pense pas que nous ayons besoin de faire rien venir des lieux où vous êtes, si ce n'est un dessin conforme à ce qu'exigera le terrain; car il ne sera pas possible de les bâtir autour du temple. Il est environné d'un côté par le fleuve, dont les rives sont escarpées, et de l'autre par le chemin. Mais au-delà de ce chemin est une vaste prairie, où il me semble que l'on pourroit bâtir les portiques en regard avec le temple, à moins que vous, dont l'art sait vaincre les difficultés, n'ayez quelque chose de mieux à me communiquer. Adieu. »

Pline le jeune avoit hérité du goût de son oncle pour les beaux-arts. Un très-grand nombre de ses lettres nous le montrent non-seulement comme un amateur instruit, mais comme un protecteur aussi actif qu'éclairé. Il paroît que sa fortune, d'accord avec son goût et avec ses emplois publics, l'avoit mis à même de favoriser les grands travaux de l'art de bâtir. Nous trouvons, en effet, qu'il avoit fait construire des bains pour les Prusiens dans la ville de Nicomédie; qu'il avoit, dans la même ville, réparé les dommages d'un incendie qui avoit consumé plusieurs maisons de particuliers, deux édifices publics, un temple d'Isis, et le palais; qu'il avoit élevé un aqueduc pour donner de l'eau à la ville; qu'il y avoit bâti un temple de Cybèle; qu'à Nicée, il avoit fait achever un théâtre, à Synope un aqueduc considérable, et fait voûter à Amestris un egout public.

MUTILER, v. a. Ce mot se dit plus volontiers des ouvrages de sculpture ou des statues auxquelles le temps et les causes nombreuses de destruction ont fait perdre quelque partie de leur ensemble. Dans ce cas, on emploie ce mot pour les ouvrages d'art, comme à l'égard des hommes que les accidens de la guerre ont privés de quelque membre.

On se sert aussi du verbe *mutiler*, en architecture, dans deux cas différens; soit pour exprimer qu'un chapiteau, qu'un entablement, par exemple, ou une colonne, ont perdu leur intégrité par le fait des fractures que mille accidens divers ont pu y opérer; soit lorsqu'on veut exprimer qu'il a été retranché certaines parties constitutives d'un ordre, ou bien d'un ensemble complet quelqu'un des membres qui le doivent composer.

Ainsi, dans ce dernier sens, on dira d'un architrave corinthien qu'il est *mutile*, si l'on en retranche la saillie des bandes ou moulures, comme l'a fait Le Mercier au péristyle de la Sorbonne; un entablement sera *mutile*, si l'on en retranche la frise, ou si on se permet de le découper pour y faire passer des objets étrangers; une corniche sera *mutilée*, si on l'interrompt par des croisées, comme on le voit, pour en donner un exemple, à la corniche de la galerie du Louvre, où des chambranles interrompent la continuite.

MUTIUS (Caius). Deux passages de Vitruve, (l'un *lib.* III, *cap.* I, l'autre *lib.* VIII, *præfat.*) nous apprennent que *Caïus Mutius* fut architecte de ce temple de l'Honneur et de la Vertu qu'avoit fait bâtir Marcellus, celui qui prit Syracuse. Le souvenir de ce temple s'est conservé, surtout par la belle idée qu'il paroît que sa position retraçoit, puisque, voulant réunir les deux divinités de l'Honneur et de la Vertu dans un seul local, ce que les rits ne permettoient pas, Marcellus en avoit ordonné les parties intérieures de manière que l'une conduisoit à l'autre, comme la vertu mène à l'honneur.

De quelle façon *Caïus Mutius* exécuta-t-il ce projet? Si l'on en croit Vitruve, il n'y auroit eu qu'un temple : dès-lors il auroit été divisé sur sa largeur en deux pièces, dont l'une donnoit entrée dans l'autre. Nous disons que cela paroît avoir été ainsi, puisque, dans le premier passage cité, Vitruve met le temple de l'Honneur et de la Vertu au nombre des temples périptères, avec l'exception qu'il n'y avoit pas de *posticum. Honoris et Virtutis sine postico à Mutio facta.*

Dans le passage cite, *Mutius* auroit fait preuve, en construisant ce temple, d'une grande habileté et d'un savoir profond dans les proportions, soit des colonnes, soit des profils; et s'il eût été de marbre, selon Vitruve, on l'auroit mis au nombre des plus remarquables édifices, autant pour la magnificence que pour la beaute de l'art.

C'est dans ce temple que le sénat rendit le décret du rappel de Cicéron, qui dit lui-même et de lui-même : *Ut in templo Honoris et Virtutis honos habitus esset virtuti.*

MUTULES, s. f. pl. Ce sont, dans la corniche de

l'ordre dorique, des objets correspondans à ceux que nous avons dit s'appeler *modillons*, chez les modernes, dans les corniches des autres ordres. Le mot *mutule*, qui, ainsi qu'on l'a remarqué à l'article *modillon* (*voy*. ce mot), étoit le seul en latin appliqué à tous les ordres, est resté aujourd'hui appliqué au seul ordre dorique.

Les *mutules* sont au nombre de ces membres de la modenature grecque qui, dans le dorique surtout, témoignent de l'origine de l'architecture, c'est-à-dire de ce système imitatif des Grecs dans l'art de bâtir, système dont on a tant de fois parlé.

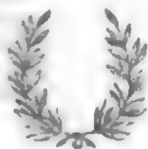
Il faut citer ici le passage de Vitruve (*l*. IV, *ch*. XI) : « D'autres ensuite, dans d'autres ouvrages, firent projeter à l'aplomb des triglyphes les bouts des forces, » et ils ont incliné cette projection. Ainsi, de même » que la disposition des solives donna naissance aux » triglyphes, de même aussi de la projection de l'extrémité des forces sont nées les *mutules* sous la corniche. C'est pourquoi, dans les édifices de pierre » ou de marbre, les *mutules* sont taillées en plan incliné, pour imiter l'inclinaison des forces, qui ont » nécessairement cette pente dans les toits pour l'écoulement des eaux. Ainsi, dans le dorique, le » système des triglyphes et des *mutules* est un système imitatif. »

Cette origine que Vitruve donne aux *mutules* est prouvée par tous les monumens doriques de la Grèce, où les *mutules* ont l'inclinaison dont il parle. Ce qui confirme encore non ce fait, mais la raison de ce fait ou l'esprit imitatif dont il s'agit, c'est que si l'on se place en face d'un fronton d'ordre dorique et qu'on examine sur son profil une *mutule* d'angle, la ligne de son inclinaison est la même que celle de la partie rampante du fronton.

La distribution des *mutules*, dans la corniche dorique grecque, est réglée par celle des colonnes ou des triglyphes; en sorte qu'à l'aplomb de chaque triglyphe il y a une *mutule*. La seule variété en ce genre est celle qui résulte du triglyphe à l'angle; ce qui fait que comme ce triglyphe sort un peu de la ligne d'aplomb, la *mutule* subordonnée au triglyphe éprouve la même différence.

La *mutule* a son plafond divisé ordinairement en trois rangs de petites parties circulaires pyramidales, que les uns ont comparées à des clous, les autres à des gouttes; et c'est le nom de *goutte* qu'on leur donne, car en latin Vitruve les appelle *guttæ*. Quel est le sens originaire de cet ornement? Il n'y a pas là-dessus de conjecture pleinement convaincante. Les *mutules* étant ou représentant les extrémités des forces ou des chevrons inclinés du toit, rien n'empêcheroit de présumer qu'on auroit pu dans les toits couverts en planches, comme on en pratique encore dans beaucoup de pays, assurer la planche du bord du toit et l'assujétir avec des clous qui auroient traversé le bout du chevron, et que cette pratique auroit donné le modèle des gouttes de *mutules*.

Rien, au reste, de plus superflu que de telles recherches. L'imitation des types de la charpente ou de ses procédés, dans l'architecture grecque, est prouvée par assez de témoignages irrécusables pour qu'on soit dispensé d'en invoquer qui seroient sujets à contestation. Nul doute que, dans l'esprit de ce système, il ne faille faire la part des causes inconnues, ou même de celles qui tiennent au goût de l'ornement, à la symétrie, et au besoin que l'art a dû avoir d'accorder quelque chose au plaisir des yeux et au sentiment des convenances, dans les rapports d'objets qui, à tout prendre, procédèrent de l'esprit d'imitation sans être une véritable imitation, encore moins une copie servile.



NACELLE, s. f. On appelle ainsi, dans les profils de l'architecture, un membre, quel qu'il soit, creux et taillé en demi-ovale. On donne encore ce nom à ce qu'on entend par *scotie*. (*Voyez* SCOTIE.)

NAISSANCE, s. f. Par ce mot, d'une signification très-générale, surtout appliquée à l'architecture, on désigne le lieu d'où sort, et par conséquent d'où semble naître, en quelque sorte, la forme de tout corps, de toute saillie qui se compose d'une partie protubérante et d'une partie rentrante. De ce genre sont ce qu'on appelle les corbeaux, les trompes, les consoles, les congés.

Le mot *congé* est aujourd'hui plus usité que celui de *naissance*.

Vitruve (liv. IV, chap. VII) donne à ce que nous appelons par l'un ou l'autre de ces termes le nom d'*apophygis*, qui en grec signifie *fuite*. Scaliger a proposé de lire *apophysis*, ce qui se rapprocheroit du mot *naissance*, ce mot grec signifiant cette éminence qui semble naître et sortir d'un corps. C'est ainsi que les anatomistes grecs ont appelé les parties les plus éminentes des os.

Naissance se dit en architecture de plus d'un objet, pour indiquer le point d'où part la courbe qui le constitue. On dit : *Naissance de colonne*. C'est dans la colonne cette légère courbure en creux qui aboutit au petit membre carré en forme de listel, servant, si l'on peut dire, de pied à la colonne, et qui fait le commencement du fût. On la nomme aussi congé. (*Voyez* ce mot.) — *Naissance de voûte*. C'est le commencement de la courbure d'une voûte, et qui se forme par les retombées ou premières assises, lesquelles peuvent être élevées sans le secours d'un ceintre, et peuvent subsister encore après que la voûte est tombée. — *Naissances d'enduit*. Ce sont dans les enduits certaines plates-bandes autour des croisées et ailleurs, qui ne sont ordinairement distinguées que par du badigeon, par des panneaux de crépi ou d'enduit qu'elles entourent.

NANNI DI BACCIO BIGIO. Architecte et sculpteur florentin. On ignore l'époque de sa naissance et celle de sa mort. Il vivoit encore au temps où Vasari, qui lui a consacré dans son ouvrage une courte notice, écrivoit ses *Vies des Peintres*, etc.

Nanni n'a point laissé d'ouvrage propre à lui assurer une place distinguée parmi les architectes de son époque, et peut-être auroit-il peu mérité d'en obtenir une dans l'histoire de l'architecture, si l'homme dont il osa devenir le rival, et sur lequel il réussit, par intrigue, à l'emporter deux fois, ne lui eût donné une certaine célébrité.

Nanni fut, en sculpture, élève de Raphaël de *Monte-Lupo*. Il exécuta dans sa jeunesse de petits ouvrages qui firent concevoir de lui d'assez grandes espérances. A Rome il travailla sous le sculpteur Lorenzetto, et aussi à quelques copies sous Michel-Ange. Enfin il entra dans l'école d'architecture d'Antoine San-Gallo, qui l'occupa aux travaux de l'église de Saint-Pierre, dont il avoit alors la direction.

Après la mort de San-Gallo, Michel-Ange, qui lui succéda, se mit, comme on sait, à détruire l'ouvrage de son prédécesseur. Il fit plus, il congédia tous ses agens. *Nanni* fut de ce nombre. Michel-Ange eut dès-lors en lui un ennemi déclaré, qui se fit le chef de tous ses détracteurs, et qui n'aspiroit à rien moins qu'à le supplanter dans la place d'architecte de Saint-Pierre.

Il réussit d'abord à se faire préférer à lui pour la restauration du pont antique de Sainte-Marie. Michel-Ange avoit commencé l'opération sous le pontificat de Paul III ; déjà il avoit procédé aux moyens de réparer les piles et d'en refaire les fondations par encaissement : à cet effet il avoit amassé beaucoup de bois de charpente et de pierre travertine, dans la vue de donner la plus grande solidité à sa construction. A force d'intrigues, *Nanni* parvint à capter la confiance d'une commission que le pape avoit chargée de la surveillance de ces travaux ; alléguant que Michel-Ange étoit trop âgé pour s'y livrer, il obtint enfin l'adjudication de l'ouvrage.

Son premier soin fut de vendre à son profit les matériaux amassés par Michel-Ange. Au lieu de renforcer les piles, il s'étudia à en alléger la construction, en y employant une foible maçonnerie. Michel-Ange avoit prédit ce qui ne tarda point à arriver : passant un jour à cheval, avec Vasari, sur le pont ainsi restauré, *Passons vite*, lui dit-il, *ce pont tremble sous nous*. Effectivement, il fut renversé à la première grande inondation qui survint. (*Vasari*, t. VI, p. 274.)

Arrivé à un âge qui ne lui permettoit plus de porter dans la conduite des travaux de Saint-Pierre l'active surveillance dont ils avoient besoin, Michel-Ange prévoyoit que ses détracteurs profiteroient de son absence, soit pour lui prêter des erreurs, soit pour lui en faire commettre. Il avoit déjà présenté un successeur qui fut trouvé trop jeune. Enfin il pro-

posa Daniel de Volterre ; mais *Nanni* étoit parvenu à s'insinuer auprès des commissaires de la fabrique, l'ancienne cabale de San-Gallo le soutenoit, et elle vint à bout de lui faire donner la préférence sur Daniel de Volterre.

Déjà il étoit à l'œuvre, et il avoit commencé l'exécution d'un pont de charpente inutile pour le service des matériaux ; Michel-Ange l'apprend ; l'indignation lui rend toute la vivacité de la jeunesse : il va sur-le-champ trouver le pape, et lui dénonce le choix fait par la fabrique. « On m'a donné, dit-il, un successeur; je ne sais quel homme c'est : mais si les commissaires de Votre Sainteté le connoissent et s'ils me trouvent de trop, je demande à retourner à Florence. » Le pape apaisa Michel-Ange, et manda les commissaires de la fabrique pour qu'ils eussent à rendre compte de leur conduite. Ceux-ci alléguèrent des erreurs et des malfaçons dans la construction, qui menaçoit ruine. Le pape, se méfiant de ces allégations, envoya un homme de confiance vérifier les faits avancés par les commissaires, avec injonction à *Nanni* d'administrer les preuves des erreurs qu'il avoit dénoncées. Cet éclaircissement justifia Michel-Ange et dévoila les menées secrètes de *Nanni*, qui fut ignominieusement congédié.

Nanni fut un de ces hommes, comme il y en aura toujours, qui doivent précisément à leur médiocrité ce fonds de confiance en soi-même avec lequel on en impose à ceux dont le besoin est de croire au mérite de celui surtout qui se vante d'en avoir. Il auroit pu être bon dans quelque rang inférieur; pour avoir voulu se placer au premier, on ne sauroit lui en donner aucun.

Si l'on juge de son goût et de son talent par quelques-uns des édifices qui furent son ouvrage, une saine critique le jugeroit inférieur à tous les architectes de son époque. On ne sauroit distinguer aucune qualité remarquable dans le palais de Ricci, situé rue Giulia. Il est assez avoué que la partie du palais Mattei construite sur ses dessins est inférieure à l'autre. Le palais Salviati, qu'il a élevé à la Longara, est sans doute un édifice important par la masse, mais sa disposition n'a rien de remarquable, et le goût en est ce qu'on peut appeler maussade. Les bossages de sa façade n'y produisent d'autre effet que celui de la lourdeur, au lieu de l'idée de force et de solidité qui devroit résulter de leur emploi. Les détails de toute cette architecture s'accordent avec l'ensemble, par le mauvais genre d'exécution qui leur est commun.

NAOS. Mot grec (formé de *ναω*, *habito*) qui est un des deux noms généraux que les écrivains grecs ont donnés à ce que nous appelons généralement temple.

On a vu au mot *hieron* la nuance d'acception que ce mot et celui de *naos* doivent comporter, et que leur étymologie seule indique. Hieron (*sacrum*) se rapporte plus spécialement à la destination morale; *naos* comporte l'idée plus matérielle et plus positive d'habitation de la demeure du dieu.

De cette distinction étymologique on concluroit vainement que les écrivains ont dû employer constamment ces deux mots selon le sens précis de la variété qu'ils comportent. Il y a entre eux trop d'autres idées communes pour que l'usage ne les ait pas le plus souvent confondus et employés l'un pour l'autre. (*Voyez* Hieron.)

NAPPE D'EAU, s. f. C'est dans la disposition d'une fontaine, ou pour mieux dire de ses eaux, l'effet opposé à celui du *jet d'eau*. (*Voyez* ce mot.)

La *nappe* consiste dans la chute de l'eau, lorsqu'on la fait descendre d'une certaine hauteur, comme, par exemple, à la fontaine qui est à Rome au bout de la rue Giulia, et où les eaux débouchent, d'une ouverture fort élevée, dans un bassin élevé lui-même, pour se précipiter en nappe dans le bassin inférieur qui la reçoit.

Il est inutile de dire que ce genre de chute d'eau, dans les fontaines, est emprunté par l'art à certaines cascades naturelles, telles que celle de Tivoli, où l'eau se répand d'elle-même sous la forme d'une *nappe* fort étendue en largeur.

NARNI, l'antique **NARNIA**. Petite ville à cinquante milles de Rome.

Au bas de cette ville, qui est en pente, on voit des restes fort importans d'un très-beau pont antique sur la *Nera*, que l'on appelle le pont d'Auguste : des quatre grandes arches dont il étoit composé, une seule subsiste en son entier; il ne reste des trois autres que les piles, avec les naissances de leurs arcs. L'arche qui subsiste, quoiqu'elle ait été la moins considérable, est encore d'une grandeur et surtout d'une hauteur imposante.

Ce pont étant destiné à établir la communication entre deux montagnes assez élevées, il falloit donner aux arches beaucoup d'exhaussement; ce que l'architecte a obtenu en établissant sous les piles ou piédroits des arches un grand piédestal ou socle, couronné d'une cymaise qui se compose d'un fort talon et d'un filet.

A en juger par la situation de ce pont entre deux montagnes d'une hauteur inégale, on peut croire que la corniche n'étoit pas exactement horizontale, mais qu'elle suivoit l'inclinaison du pavé pour arriver insensiblement de la montagne la moins élevée à celle qui l'étoit davantage.

La pile a sur sa face 30 pieds de large, et d'épaisseur 24 pieds. L'arche a 87 pieds de haut, et 60 en largeur.

Cet édifice est bâti d'une pierre blanche argileuse qu'on trouve dans le pays ; elle est fort dure, compacte, et d'un grain fin. Au premier coup-d'œil elle ressemble un peu au marbre. On l'y voit employée

par blocs formant des assises d'environ 1 pied 8 pouces de haut. Les blocs paroissent posés à sec sans ciment, et ils sont liés par des crampons ou agraffes de fer fixées avec du plomb.

Les assises des piles sont taillées en bossages. Autour des ceintres règne un archivolte orné seulement d'un gros filet. L'arc plein-ceintre est formé de cinquante-sept voussoirs qui ont en hauteur la largeur de l'architrave.

NAUMACHIE, s. f. Edifice destiné chez les Romains à des espèces de jeux qui étoient une représentation d'un combat naval.

La forme de la *naumachie* étoit celle d'un cirque ou d'un amphithéâtre, à cela près que l'*area* y étoit profondément creusée pour recevoir le volume d'eau nécessaire aux vaisseaux qui devoient y voguer.

Les *naumachies* dans l'origine ne furent point des édifices; il en fut des combats sur l'eau comme de ceux qui eurent lieu dans les cirques : avant que l'on eût, pour ces derniers, construit de vastes monumens, le creux d'un vallon et des terrains façonnés exprès pour recevoir les spectateurs, suffirent au but qu'on se proposoit. De même pour les combats sur l'eau : on commença par creuser des bassins où l'on faisoit entrer l'eau de la rivière, et les spectateurs se rassembloient autour, sur les bords de ces lacs factices.

Entre autres jeux que César donna au peuple romain, il lui procura le spectacle d'un combat naval, et il fit à cet effet creuser un grand bassin dans le Champ-de-Mars. Auguste fit aussi creuser une *naumachie* près du Tibre, à l'endroit où, suivant Suétone, se trouva par la suite le parc ou le bois des Césars. L'empereur Claude fit servir à de semblables jeux le lac Fucin. Selon Dion Cassius il fit entourer une partie du lac d'un amphitéâtre dont les gradins etoient en bois; le reste de l'espace environnant se composoit de collines sur lesquelles se tenoient les spectateurs. D'autres fois on se servoit probablement de la terre qu'on avoit enlevée pour creuser le bassin, et ces déblaiemens devoient former à l'entour l'élévation nécessaire pour y placer des gradins ou des siéges.

Il paroit certain que les cirques mêmes et les amphithéâtres construits en pierres se convertissoient en *naumachies*, et l'on croit en avoir acquis la preuve à l'égard de l'amphithéâtre de Vespasien, par les fouilles qui depuis quelques années ont eté faites sur le terrain de son *area*.

Domitien fut le premier qui construisit exprès, et en pierres, une veritable *naumachie*. Elle étoit établie près du Tibre. Toutefois cet édifice ne subsista pas long-temps, et Suetone nous apprend (*vie de Domitien*, § v) qu'on en employa les pierres à rebâtir les murs du grand cirque, qui tomboient de vétusté. Il faut donc regarder comme à peu près imaginaires les dessins de *naumachie* qu'on trouve dans certains recueils d'antiquité. Il ne reste à Rome aucun vestige de cette sorte d'edifice.

On ne sauroit non plus citer dans ce grand nombre de villes antiques dont il subsiste des débris quelques restes de *naumachies*, quoique plus d'une tradition apocryphe y fasse mention de quelque monument semblable. Il suffit de certains restes, soit de citernes, soit de constructions circulaires, pour leur faire donner le nom de *naumachie*. Nous ne pouvons donc guère nous en former une idée approximative que d'après les représentations qui s'en sont conservées au revers de certaines médailles impériales. C'est d'après ces indications qu'ont été restitués quelques ensembles de ce genre de monument, qui pour le plan tenoit de la forme des amphithéâtres, et dans son élévation étoit aussi environné de portiques, mais qui ne paroîtroit point en avoir eu plusieurs rangs l'un au-dessus de l'autre.

NÉCROPOLE, Necropolis. On a depuis quelque temps donné ce nom, qui signifie *ville des morts*, à de certains emplacemens voisins d'un très-grand nombre de villes antiques, et qui leur ont servi de cimetières publics.

On doit la découverte de ces *nécropoles* à la recherche, singulièrement encouragée depuis quelques années, de ces vases de terre cuite, ornés de dessins et de peintures, qu'on trouva d'abord en grand nombre dans la Campanie et la Sicile, et que le style de plusieurs avoit fait très-improprement appeler étrusques, quoiqu'on en découvre également dans l'Etrurie, mais le plus grand nombre avec des caractères grecs. Ces vases se trouvant toujours enterrés avec les morts, leur recherche a donné lieu de decouvrir (comme on vient de le faire aux environs de plusieurs villes étrusques) des champs mortuaires auxquels on a donné le nom de *nécropoles*. Nous ne dirons ici rien de plus sur un objet aujourd'hui fécond en aperçus et en découvertes archéologiques, mais généralement étranger à l'architecture.

NEF, s. f. Ce mot correspond à la *navata* ou *nave* des Italiens, qui dérive lui-même du mot latin *navis*, navire, *vaisseau*.

Il suffit de l'emploi en français de ce dernier mot, appliqué à de grands intérieurs d'édifice, surtout en longueur, pour reconnoître sa source étymologique. Or, *vaisseau*, *navata*, *nef* et *navis*, sont des synonymes.

Le mot *nef* s'applique spécialement à cette portion des églises qui précède celle du chœur, et où le peuple assiste aux cérémonies de la religion catholique. Ainsi en considérant la forme du plan d'une église comme une imitation de celle que présente une croix latine, c'est le prolongement de la branche antérieure, ou celle d'entrée, qui est la *nef*. Voilà pourquoi un temple dont le plan est en croix grecque n'a point de *nef* proprement dite, chacune de

ses travées étant semblable aux autres en longueur, à moins que l'usage n'affecte la dénomination de *nef* à la travée qui fait face à l'autel.

La basilique antique des Romains ayant, dès l'origine du christianisme (*voyez* Basilique), communiqué la disposition principale de son plan aux églises, la croix latine, ainsi qu'on l'a vu, résulta généralement de cette tradition, et dès-lors ce qu'on appelle *nef* devint une partie principale des temples chrétiens.

Le mot et la chose s'appliquant donc à la partie antérieure du plan et à l'élévation intérieure de l'édifice, on donna le nom de *nef*, non-seulement à cette partie du vaisseau qui est la plus étendue, et à ce qu'on pourroit appeler par comparaison l'*allée principale* ou la *grande allée*, mais encore aux rangs qui l'accompagnent ou aux allées collatérales. On distingua donc les dispositions des églises par le nombre de leurs *nefs*, qu'on appelle aussi bas-côtés. Ainsi dit-on une église simple ou à une seule *nef*, une église à trois ou à cinq *nefs*. Seulement la partie du milieu et la plus large fut la *nef* proprement dite.

On trouve peu d'exemples (dans les temps passés) de la première de ces trois dispositions, c'est-à-dire d'une *nef* simple sans autre accompagnement que celui des chapelles latérales. Rome cependant a conservé quelques églises de ce genre, telles sont celle de Sainte-Marie *in Capella*, du onzième siècle, celle de *San-Sisto Vechio* du treizième, et une maintenant ruinée, qu'on voit près du mausolée de *Cecilia Metella*. L'architecture gothique nous en montre deux modèles dans l'église de Vincennes près Paris, et à Paris même dans ce qu'on appelle la Sainte-Chapelle.

Quant au second genre de *nef*, c'est-à-dire accompagnée de deux collatérales, on ne seroit embarrassé que du choix des exemples anciens de cette disposition. Il suffira de citer à Rome Santa-Maria-Maggiore et l'église de Saint-Clément.

Nous nous contenterons de citer, comme modèles d'églises à cinq *nefs*, l'ancienne basilique de Saint-Pierre et celle de Saint-Paul à Rome.

Les églises gothiques fournissent des deux derniers genres de disposition d'innombrables exemples.

On doit dire, en finissant cet article, que la construction en arcades ou portiques à piédroits, des églises modernes, leur bâtisse en pierres de taille, leurs couvertures voûtées de même, ont fait réduire le plus grand nombre des églises à une seule grande *nef*, accompagnée d'une collatérale de chaque côté, ou d'un seul rang de bas-côtés.

NERVURE, s. f. On donne ce nom particulièrement aux arêtes des voûtes d'un ou de plusieurs filets. On les appelle aussi quelquefois *nerfs*. Dans les voûtes d'arête les *nervures* sont parfois nécessaires pour indiquer la pénétration des portions de cercle dont elles se composent, et par ce moyen éviter l'effet de la mollesse.

Par *nervure* on doit entendre en général toute espèce de moulure placée sur des parties lisses ou sur des angles, et qui semble être sur ces superficies ce que les nerfs sont à l'extérieur de la peau. Effectivement, dans les voûtes les *nervures* saillantes et continues sont les nerfs de la construction. Dans l'architecture gothique, par exemple, on voit souvent des moulures qui servent à consolider les voûtes d'arête en fortifiant les angles par des *nervures*. Les anciens n'ont point employé ce genre de *nervure*.

Dans les colonnes on appelle *nervures* les côtes que l'on ajoute quelquefois aux cannelures de l'ordre corinthien, comme on le voit à celles des colonnes de la grande niche du Panthéon à Rome.

Dans les volutes du chapiteau ionique, on appelle *nervure* le filet qu'on met quelquefois sur l'arête de la volute, ainsi qu'on le voit aux chapiteaux ioniques du temple de Minerve Poliade à Athènes.

En construction, la *nervure* est généralement l'arête qu'on laisse pour fortifier une partie de la pierre, particulièrement aux angles, et pour faciliter la pose.

On se sert encore du mot *nervure* pour désigner, dans les feuillages des rinceaux d'ornemens, les côtes élevées de chaque feuille, qui représentent les tiges ou les espèces de ramifications des plantes naturelles.

NEUDS. (*Voyez* Noeuds.)

NICHE, s. f. On appelle ainsi généralement, en architecture, un renfoncement pratiqué par la construction dans l'épaisseur des murs d'un édifice, et qui est destiné à recevoir des bustes, des vases, mais particulièrement des statues.

Vitruve n'a parlé de *niches* dans aucun endroit de son traité, et nous n'aurions que de vagues conjectures à former sur le nom qu'on leur donna jadis, si une inscription trouvée à *Gabium* ne nous eût appris qu'on désignoit en latin la *niche* par le mot *zotheca*. (*Voyez* Zotheca.)

Le mot *niche* est le mot italien *nichia*, venu sans doute de *nichio*, qui signifie *coquille*, *conque marine*. On explique cette étymologie par l'espèce de ressemblance que paroît avoir la statue dans sa *niche* avec le poisson dans sa coquille.

En définissant la *niche* comme étant un renfoncement dans un mur, il se pourroit que nous eussions indiqué l'origine la plus vraisemblable de la formation des *niches*. On conçoit en effet combien il dut, dans tout genre de construction, se trouver d'occasions ou de besoins de laisser, en fabriquant les murs, des vides en renfoncement, soit par économie de la matière et du travail, soit pour des emplois particuliers. Il fut donc assez naturel aux architectes de faire dans la suite de ces vides exprès, et d'en profiter à deux fins, l'une de besoin, l'autre d'ornement, en y plaçant des statues. Nous donnons ces

conjectures comme une explication probable et de la formation et de la multiplication des *niches*.

Lorsqu'on veut se rendre compte de tout ce que comporte cette matière, on est obligé de faire mention en première ligne de certaines parties de construction en forme d'*apside*, ou ce qu'on appelle en français *cul-de-four*, qui furent pratiquées dans de très-grands édifices chez les Romains, soit à l'extrémité des basiliques, soit dans les thermes, soit dans beaucoup d'autres édifices. Ces sortes de *niches* colossales posent à terre, et s'élèvent de fond. On peut citer de ce genre les deux qui sont sous le péristyle du Panthéon à Rome, et qui très-probablement reçurent des statues colossales. Les grands édifices modernes, tels que Saint-Pierre, présentent de ces grandes *niches* s'élevant du sol et pratiquées dans la construction. Ainsi le sont dans une proportion colossale les quatre *niches* des quatre piliers de la coupole.

Le genre de *niches* dont on vient de faire mention se lie plus particulièrement et à la grande construction, et à la décoration en grand des plus vastes édifices. Il entre ordinairement pour peu dans la théorie critique et didactique des *niches*, considérées comme ornement usuel et général de l'interieur comme de l'extérieur du plus grand nombre des édifices. C'est à cette catégorie seule que nous restreindrons les notions de cet article.

Si l'on ne trouve à citer aucun exemple de *niches* dans les ruines des plus anciens édifices grecs qui nous sont connus, c'est que ces édifices sont presque tous des temples, qui ne pouvoient admettre ni au dedans ni au dehors l'usage des statues placées dans des *niches*. Il s'en trouve toutefois de quadrangulaires au monument de Thrasyllus à Athènes, c'est-à-dire dans cette partie de la construction qui s'adosse au rocher de la citadelle. Le monument de Philopapus, d'une époque postérieure, a aussi trois *niches*, une circulaire par le haut, et deux quadrangulaires, encore aujourd'hui ornées de statues.

Les restes de l'architecture romaine nous offrent, dans un bien plus grand nombre d'édifices, des exemples bien autrement multipliés de toutes les espèces de *niches* qui se sont perpétuées et renouvelées dans les temps modernes.

Ainsi les tombeaux, et surtout ceux qu'on appeloit *columbaria*, étoient intérieurement, si l'on peut dire, des composés de *niches* plus ou moins grandes, destinées à recevoir les urnes où étoient déposées les cendres des morts. Très-souvent une *niche* beaucoup plus grande et plus ornée occupe le plan principal de ces chambres; c'étoit la place de l'urne ou du sarcophage du chef de la famille.

On trouve des *niches* pratiquées dans des ædicules intérieures, ouvrages romains qui passent pour être d'une construction assez ancienne. Sur les bords du lac d'Albano est un petit édifice construit en *reticulatum*, et qu'on croit avoir été un *nymphæum*. Chaque côté de son intérieur est orné de six *niches*, dont l'élévation annonce qu'elles furent destinées à recevoir des statues. Le nom de ce monument en rappelle un autre situé à Nîmes, près de la fontaine, et qu'on croit avoir été un temple consacré aux nymphes, bien qu'on lui donne le nom de temple de Diane. L'intérieur a ses deux côtés décorés de six colonnes corinthiennes adossées aux murs, et chaque entrecolonnement est occupé par une *niche* du genre de celles qu'on appelle *à tabernacle*.

Cette sorte de *niches*, des plus belles qu'il y ait dans l'antiquité, nous conduit naturellement à la mention du genre de *niches* encore plus magnifique dont l'intérieur du Panthéon de Rome est orné. Leur enfoncement, coupé dans le haut par un bandeau, est accompagné de colonnes qui supportent des frontons alternativement circulaires et angulaires. Les colonnes posent sur un stylobate, quoique Desgodets leur donne des piédestaux isolés.

Il seroit aussi long qu'inutile de faire ici l'énumération des édifices antiques romains où l'on trouve des *niches*. Plus les statues se seront multipliées à Rome et dans les diverses parties de l'empire, plus, comme cela est probable, l'usage des *niches* sera devenu général. Ainsi un des hemicycles du monument appelé à Rome le temple de la Paix conserve encore dans sa circonférence intérieure une rangée circulaire de douze *niches*.

Lorsque l'architecture eut à sa disposition une grande quantité de statues, il fut naturel d'en faire un objet habituel de décoration. Cela dut résulter de l'immense importation que la conquête continua d'en faire à Rome. Les théâtres, les forum, les gymnases, les thermes, les mausolées, beaucoup d'autres édifices publics ou particuliers, dûrent recevoir des *niches* en proportion. La multiplicité des statues rendit cet usage si commun que bientôt on dut pratiquer des *niches* pour les statues à venir. Il en aura probablement été autrefois, surtout dans les derniers siècles de l'empire, comme nous l'avons vu arriver aux temps modernes. La *niche* sera devenue une sorte d'ornement banal, un lieu commun de l'architecture, c'est-à-dire qu'on en aura fait sans nécessité.

On est réellement porté à le croire en parcourant les ruines des édifices de Palmyre, de Baalbeck et de Spalatro. C'est là qu'on voit des *niches* de tout genre, de toute forme, placées les unes au-dessus des autres, et dans une intention purement decorative. C'est ainsi qu'un édifice de Rome, appelé l'*arc de Janus*, nous montre tous ses massifs quadrangulaires occupés par deux étages de *niches*, dont quelques-unes, c'est-à-dire celles qui avoisinent les angles, ne sont que figurées ou feintes, parce qu'effectivement l'épaisseur de la construction, en ces endroits, n'eût pas permis de leur donner la profondeur nécessaire pour recevoir une statue. Ces *niches* ont leur partie concave supérieure ornee de coquilles.

On retrouve le même ornement de *niches* à Pal-

myre et à Baalbeck. Là aussi, comme à Spalatro, se rencontrent toutes les sortes de variétés que l'abus du luxe, résultat de la manie du changement, avoit commencé d'introduire dans ces accessoires de l'architecture. Parmi un grand nombre de *niches* ornées de colonnes et de frontons avec beaucoup de régularité, il en est aussi dont les frontons n'ont pas de base; il en est d'autres où l'on trouve des ressauts, d'autres où les membres du fronton sont contournés d'une manière capricieuse. Enfin là s'est déployée dans toute son étendue la prodigalité des *niches*, employées pour le seul but de remplir des espaces lisses.

Les monumens qu'on vient de parcourir en suivant l'ordre des temps, peuvent fournir à l'architecture les exemples de toutes les espèces de *niches*, et faire connoître les variétés qui leur conviennent, selon la nature des édifices et le caractère des ordonnances auxquelles on les associe. Il nous semble que ces convenances doivent être les mêmes que celles qui règlent la forme et la décoration des portes et des fenêtres ou de leurs chambranles.

On peut en effet, et avec toute raison, considérer la *niche* comme une ouverture ou un percé dans un mur ou un massif. Il en est effectivement de semblables; et tels sont à l'arc appelé de *Claudius Drusus* à Rome des percés où étoient jadis placés les trophées dits de *Marius*. Il fut donc, et il est à plus forte raison (en théorie surtout) très-naturel, d'après cette assimilation, de donner aux *niches* les mêmes variétés de forme, de proportion, d'ornement et d'accompagnement que l'usage affecte aux ouvertures des portes et des fenêtres.

Par suite de cette analogie, il y aura donc des *niches* quadrangulaires dans leur plan et leur fermeture, qui ne recevront ni chambranle ni accessoire, et qui formeront l'espèce la plus simple, en y joignant pourtant, si l'on veut, celles qui, circulaires en plan et ceintrées par en haut, n'ont ni couronnement ni accompagnement.

On pourra ranger dans la seconde classe les *niches* quadrangulaires dans leur renfoncement et leur fermeture, mais ornées de chambranles et couronnées d'une plate-bande supportée par deux consoles, ainsi que celles dont les chambranles, ornés de pilastres, sont surmontés d'un fronton.

Dans la troisième classe on comprendra les *niches* demi-circulaires en plan, arrondies dans leur fermeture, qui sont ornées de bandeaux, accompagnées de colonnes, et couronnées par des frontons angulaires ou circulaires.

Cette classification des espèces de *niches*, et que nous empruntons à la pratique usuelle des fenêtres ou des portes telles que nous les présente l'architecture, comporteroit donc plus d'un degré de simplicité ou de richesse, susceptible de pouvoir aussi correspondre au caractère de chacun des trois ordres, c'est-à-dire au genre simple ou fort, au genre moyen ou élégant, au genre riche ou somptueux.

Dans tout ouvrage d'architecture, la proportion est un des principaux élémens du caractère qui lui convient. Il doit donc aller sans le dire que chacune des trois classes de *niches* désignées doit affecter une proportion qui soit moralement en rapport et avec la forme qui lui est propre, et avec la mesure des détails qui lui serviront d'ornemens. On a dit *moralement*, parce que ce n'est qu'au goût ou au sentiment des convenances qu'il appartient de déterminer de semblables rapports.

Toutes les fixations de proportions n'étant, à l'égard même des colonnes et des membres de l'ordonnance, que des espèces de moyens termes établis dans les méthodes pour servir de thème approximatif aux combinaisons de l'architecte, on comprend combien il seroit vain de prétendre assujétir les dimensions de chaque sorte de *niches* à une échelle rigoureuse de proportions. Rien, en effet, de plus variable que la mesure de la *niche*, puisqu'elle doit subir les variétés qui résulteront pour elle, soit de l'emploi qu'on en fera si l'on y place des statues, soit du lieu qu'elle occupera, soit de la distance où elle se trouvera de la vue, soit des objets qui l'environneront.

Beaucoup d'observations critiques ont été faites, soit contre, soit sur l'emploi des *niches* dans les édifices. Quelques-uns ont prétendu que c'étoit une invention vicieuse par cela seul qu'étant destinées à recevoir des statues, les *niches*, qui les enchâssent si l'on peut dire, empêchent l'œil de les embrasser sous leurs divers aspects. La chose est vraie sans doute; et ce seroit un inconvénient si toutes les statues étoient de nature à être considérées de tous les côtés, et si l'on n'en faisoit pas tout exprès pour n'être vues que dans les *niches*.

J.-F. Blondel a mis en avant plus d'une réflexion critique sur l'emploi des *niches*. Par exemple, il croit qu'on ne doit pas pratiquer deux rangs de *niches* l'un sur l'autre, à moins que ces rangs ne soient séparés par la ligne d'un entablement qui annonce l'existence d'un plancher. Autrement, dit-il, la statue de la *niche* supérieure sembleroit avoir ses pieds posés sur la tête de la statue occupant la *niche* inférieure. Nous croyons que les *niches* doivent être subordonnées, dans leur placement et leurs combinaisons, aux mêmes considérations que les fenêtres, et abstraction faite des objets de sculpture dont on les remplit.

On sera plus volontiers de l'avis de J.-F. Blondel dans les préceptes qu'il donne sur les rapports des statues avec leurs *niches*. Il s'oppose avec raison à ce que l'on fasse porter les pieds d'une statue sans plinthe sur la base de la *niche*. La plinthe est effectivement nécessaire à l'effet, et, il faut le dire, à la nature même de toute figure en statue. Ce seroit sortir des limites de la vraisemblance en sculpture pour tomber dans le ridicule de l'illusion, que de

faire jouer à la statue le rôle d'une vérité positive, lorsqu'elle ne peut et ne doit être et ne paroître que conventionnelle. C'est faute d'entendre les vraies conditions de toute imitation, que quelques critiques se sont élevés contre l'emploi des statues placées par l'architecture dans des lieux, disent-ils, où il n'est ni probable ni possible qu'un homme vivant puisse parvenir ou rester. Qui ne voit que dans la décoration architecturale il ne sauroit être question de considérer les figures comme êtres naturels et vivans, mais seulement comme représentations, c'est-à-dire comme statues et ouvrages en pierre ?

D'après cela, on devra blâmer l'artiste qui donneroit aux statues destinées à des *niches*, soit une composition trop pittoresque, soit des attitudes et des mouvemens ambitieux, dont l'effet nécessaire est encore de faire sortir en quelque manière la figure hors de la *niche*, et de projeter trop de saillie sur le parement des murs.

Il resteroit à parler du judicieux emploi que l'architecte peut faire des *niches*, non-seulement en les employant avec discrétion, comme pur objet de décoration, mais encore en leur donnant un véritable intérêt par l'heureux choix des sujets de statues, mis en rapport avec la destination de chaque édifice et propres à en indiquer et renforcer le caractère. On se contentera de dénoncer comme un abus trop commun dans les projets, et par suite dans leur exécution, cette habitude, soit de faire des *niches* auxquelles on ne destine pas de statues, soit de les remplir par des statues insignifiantes qui, étant muettes pour l'esprit, finissent aussi par ne rien dire aux yeux du spectateur.

On donne aux *niches* différens noms, selon leurs formes, leurs accompagnemens, et aussi selon les parties d'édifice ou les emplacemens qu'elles occupent. Ainsi l'on appelle :

Niche carrée, celle qui forme dans un mur un renfoncement dont le plan et la fermeture sont quadrangulaires ;

Niche ronde, celle qui est ceintrée dans sa fermeture et circulaire dans son plan ;

Niche rustique, celle dont le bandeau est orné de refends et de bossages ;

Niche à crû, celle qui, ne portant sur aucun corps ni massif, prend naissance du rez-de-chaussée, comme sont les deux grandes *niches* du portique du Panthéon ; ou qui repose sans plinthe sur l'appui continu d'une façade ;

Niche angulaire, celle qui est prise dans un encoignement qui, dans l'angle, est fermé par une trompe ;

Niche de buste, celle qui consiste ordinairement dans un petit renfoncement circulaire ;

Niche d'autel, celle qui occupe la place d'un tableau dans un retable d'autel ;

Niche en tabernacle, celle qui est décorée d'un fronton, et dont les chambranles sont ornés de colonnes ;

Niche en tour ronde, celle qui est prise dans le dehors d'un mur circulaire, et dont la fermeture est en saillie. — On appelle *niche en tour creuse* celle qui fait l'effet contraire de la *niche en tour ronde*.

NICOLAS DE PISE, architecte et sculpteur florentin du treizième siècle. Il paroît qu'il doit être né au commencement de ce siècle, car Vasari rapporte à l'an 1225 sa première entreprise en sculpture, qui fut à Bologne le tombeau de *santo Domenico Calagora*.

Nicolas de Pise s'étoit d'abord adonné particulièrement à la sculpture, qu'il avoit apprise de certains Grecs employés aux ornemens de la cathédrale et du baptistère de Pise. C'étoit l'époque où les Pisans, dans leurs expéditions guerrières et commerciales, rapportoient du Levant et chargeoient sur leurs vaisseaux nombre de restes et de fragmens plus ou mieux précieux de sculpture et d'architecture antique. Parmi ces ouvrages, *Nicolas de Pise* remarqua un beau sarcophage sur lequel étoit sculptée l'histoire de Méléagre, avec la chasse du sanglier. La vue de cet ouvrage et de quelques autres sculptures antiques lui inspira un meilleur goût, et bientôt il surpassa tous ceux qui de son temps manioient le ciseau. C'est ce dont on s'aperçut dans l'exécution du tombeau dont on a parlé, et qu'il termina en 1231 dans la ville de Bologne, où il construisit le couvent et l'église des Dominicains.

De retour à Pise il se livra aux travaux de l'architecture et de la construction. On lui dut d'heureux changemens dans la manière de faire les fondations. Le sol humide et inconsistant de cette ville exigeoit des précautions qui étoient tombées en désuétude : il remit en usage la méthode d'établir les massifs des fondemens sur pilotis et d'unir ces massifs par des arcs.

C'est de cette manière qu'il éleva l'église de *San-Michele in Bosco* et différens palais.

Un de ses plus ingénieux monumens fut le *campanile* des Augustins à Pise. Cet édifice est extérieurement octogone, et circulaire en dedans. L'intérieur renferme un escalier en limaçon, lequel forme aussi un vide circulaire ressemblant à un puits. De quatre en quatre marches s'élèvent des colonnes qui supportent des arcs rampans, et vont ainsi en spirale jusqu'au sommet ; de sorte que ceux qui se trouvent soit en haut, soit au milieu, se voient tous monter ou descendre. Cet escalier servit de modèle à celui que Bramante exécuta dans la suite au Vatican. (*Voyez* LAZZARI, dit *Bramante*.)

Nicolas de Pise donna en 1240 les dessins de l'église de Saint-Jacques à Pistoia, et il revêtit l'apside en mosaïque exécutée par des artistes toscans.

A Padoue il éleva la grande église de Saint-Antoine; à Venise il bâtit l'église des Frères Mineurs; celle de Saint-Jean à Sienne fut construite sur ses dessins.

De retour à Florence il donna les dessins de l'église de la Trinité, ceux du monastère des dames de Faenza, ceux du couvent de Saint-Dominique à Arezzo, ceux de Saint-Laurent à Naples, où un de ses élèves, nommé Maglione, fut chargé de les exécuter.

Il fut lui-même appelé dans cette dernière ville, où il éleva une église avec une magnifique abbaye, en mémoire de la victoire remportée sur Conradin par Charles d'Anjou. Il bâtit encore l'église de Sainte-Marie à Orvietto, et enfin il se retira dans sa patrie où il mourut. La date de sa mort est inconnue.

NIGETTI (Matteo), architecte florentin, mort en 1649.

Elève de Buontalenti, il eut une grande part dans la construction du palais Strozzi à Florence. Il bâtit dans la même ville le cloître des religieux *degli Angeli*, la nouvelle église de Saint-Michel des PP. Théatins, qui fut achevée par Silvani; et de lui furent les dessins et modèles de l'église de Tous les Saints des moines de l'Observance.

Cosme Ier, grand-duc de Toscane, eut l'intention de donner à l'église de Saint-Laurent une troisième sacristie de la même grandeur que celle dont Michel-Ange fut l'auteur, mais qui devoit être entièrement revêtue de marbres et de mosaïques, et destinée à devenir le mausolée des grands-ducs de Toscane par la réunion de tous leurs tombeaux. Vasari en avoit donné les dessins. Lui mort ainsi que Cosme Ier, le grand-duc Ferdinand Ier résolut d'agrandir le projet de son prédécesseur. Il communiqua son idée à Jean de Médicis, aussi renommé dans l'art de la guerre que versé dans les arts du dessin, et lui demanda un nouveau modèle du monument qu'il projetoit. Jean de Médicis répondit à son désir. Il ne fut plus question d'une sacristie, mais bien d'une vaste et magnifique coupole; c'est celle qui termine aujourd'hui l'église de Saint-Laurent.

Nigetti fut celui qui exécuta le projet de Jean de Médicis. Il en commença la construction l'an 1604, sous la direction du prince qui en avoit donné le projet, et il eut l'avantage d'en ordonner, d'en composer et d'en terminer la décoration, toute formée de l'assemblage des marbres les plus rares et les plus précieux.

Nigetti fut aussi sculpteur. Il s'adonna particulièrement aux travaux en pierres précieuses et en marbres de toute espèce, qui ont illustré les ateliers de Florence. C'est à lui que sont dus les embellissemens du merveilleux *ciborium* de la susdite chapelle de Saint-Laurent. (*Article traduit de Milizia.*)

NILLES, s. f. pl. Petits pitons de fer qui, étant rivés aux croisillons et traverses, aussi en fer, des vitreaux d'église, retiennent avec des clavettes ou petits coins les panneaux de leurs formes.

NILS. (*Voyez* Euripes.)

NIMES. Une des plus anciennes villes de France, et encore célèbre par les monumens d'antiquité qui s'y sont conservés.

Le plus renommé et le mieux conservé de ces monumens est le temple que l'on appelle la *Maison Carrée*. C'est, surtout après les restaurations nouvelles qu'on y a faites dans ces derniers temps, le morceau d'antiquité peut-être le plus complet qu'il y ait. Ce temple offre en plan un parallélogramme rectangle de 25 mètres 65 centimètres de longueur, sur 13 mètres 45 centimètres de largeur.

Trente colonnes corinthiennes cannelées décorent son extérieur. Le péristyle en présente six de front isolées. Celles qui environnent la *cella* sont à demi engagées dans le mur. La hauteur des colonnes est de 8 mètres 95 centimètres, base et chapiteau compris. La frise et la corniche qui composent l'entablement ont 2 mètres 24 centimètres de haut.

L'intérieur de la *cella* n'offre maintenant que des murs entièrement nus, mais il est probable que jadis sa décoration put correspondre à la magnificence du dehors, ce qu'ont fait présumer de nombreux fragmens de marbres précieux trouvés dans les fouilles qu'on a faites dernièrement autour de l'édifice. Lorsqu'on l'eut débarrassé des bâtisses environnantes, il se trouva qu'il étoit enterré jusqu'aux trois quarts de son soubassement. Ce déblaiement fit découvrir des indices d'autres constructions indiquant un ensemble qui paroît avoir été celui d'un *forum*.

Le monument qu'on appelle à Nimes le *temple de Diane* a été l'objet de beaucoup de conjectures sur sa destination; les uns en ont fait un temple, d'autres une basilique. Aucune décoration extérieure ne semble l'avoir autrefois embelli. Sa distribution intérieure, sa voûte en berceau, les niches et les ornemens qui en décorent les murs et la couverture, les tuyaux de descente et l'aqueduc dont il est environné, les corridors qui l'entourent; tout paroît annoncer que ce dut être une salle ayant appartenu à un ensemble de thermes, ou bien un *nymphæum*. Ce monument devint une église chrétienne, puis il fut converti en grange et en chantier. Un incendie en ruina la partie antérieure, et pendant les guerres de religion il fut en grande partie détruit.

L'édifice ruiné qu'on appelle la *Tourmagne* est placé au sommet d'un coteau qui domine la ville du côté du nord. Il étoit engagé dans les antiques murailles, mais sans aucune saillie au dehors; ce qui prouve que cette tour ne faisoit point partie des fortifications. D'ailleurs sa forme polygone et son élévation pyramidale semblent indiquer un de ces mo-

numens qu'on appeloit *septizonium*. Le corps de cette tour est à huit pans réguliers. Il s'élevoit sur un soubassement où l'on arrivoit par une pente douce du côté du couchant. Un escalier à rampes droites, avec palier en retraite pratiqué dans l'épaisseur du massif, conduisoit au sommet de l'édifice, qui avoit trois étages. Le second étoit décoré, à l'extérieur, de pilastres très-serrés, avec chapiteau et base appartenant au prétendu ordre toscan. Son intérieur avoit huit niches demi-circulaires distribuées dans sa circonférence. L'étage supérieur, tout-à-fait à jour, étoit en colonnes isolées, vraisemblablement surmontées d'une petite calotte pour abriter l'objet quelconque, soit sarcophage, soit statue, qui devoit s'y trouver, selon la destination qu'on peut supposer à ce monument.

Quant aux autres grands édifices qui appartiennent à *Nîmes*, tels que le magnifique aqueduc du Gard, qui portoit d'abondantes eaux dans cette ville, tels que le superbe amphithéâtre, dont toute la construction extérieure subsiste, nous renvoyons le lecteur aux mots AQUEDUC et AMPHITHÉATRE.

NIVEAU, s. m. Instrument qui sert à tracer une ligne parallèle à l'horizon, à poser horizontalement les assises de maçonnerie, à dresser un terrain, à régler les pentes, et à conduire les eaux.

Il y a plusieurs sortes de *niveau*. Il y a des *niveaux d'air, à pendule, à lunette, à pinnules*, etc. Mais tous ces instrumens sont purement mathématiques; c'est pourquoi nous nous dispenserons d'en faire connoître ici les formes et les particularités.

Ce qui est le principe de tous les *niveaux*, c'est la ligne parallèle à l'horizon. Dans l'art de bâtir on dit *poser de niveau, araser de niveau*, etc. On dit encore qu'un parterre ou qu'une allée est de *niveau*, quand elle est d'une égale hauteur dans toute son étendue. — On nomme *niveau de pente* un terrain qui, sans ressauts, a une pente réglée dans sa longueur.

Niveau de paveur. — Longue règle au milieu et sur l'épaisseur de laquelle est assemblée, à angle droit, une autre règle où est attaché en haut un cordon avec un plomb qui pend sur une autre ligne de foi tracée d'équerre à la grande règle, et qui marque, en couvrant exactement cette ligne, que la base est de *niveau*.

Niveau de poseur. — *Niveau* composé de trois règles assemblées, qui forment un triangle isocèle et rectangle comme la lettre A. On attache à l'angle du sommet une corde où pend un plomb, qui passe sur une ligne de foi tracée d'équerre à la grande règle, et qui marque, en couvrant exactement cette ligne, que la ligne est de *niveau*.

NIVELER, v. a. C'est, avec un niveau, chercher une ligne parallèle à l'horizon, en une ou plusieurs stations, pour connoître et régler les pentes, dresser de niveau un terrain, et conduire les eaux.

NIVELEUR, s. m. C'est le nom qu'on donne à celui qui nivelle.

NIVELLEMENT, s. m. C'est l'opération que l'on fait avec un niveau pour connoître la hauteur d'un lieu à l'égard d'un autre.

NOBLE, adj. ET NOBLESSE, s. f. Ce qu'on exprime par ces mots dans la langue des beaux-arts, si on se rend compte soit de leur étymologie, soit du sens que présente leur acception usuelle, signifie cette sorte de qualité dont l'effet est de faire remarquer et distinguer ceux auxquels l'opinion générale l'applique.

Il fut donc très-naturel d'en transporter l'application aux choses, aux travaux de l'homme, et particulièrement à ceux des ouvrages des beaux-arts qui se font remarquer par certaines propriétés dont l'effet est de leur assurer une prééminence sur le commun des autres ouvrages. Ainsi la *noblesse* dut trouver sa place parmi les qualités morales des œuvres de l'imitation.

Quand on s'est ainsi rendu compte de l'idée de *noblesse* et de la qualité qu'elle exprime, il reste à son égard quelque difficulté, comme pour toutes les qualités qui résultent de ce sentiment dont on éprouve les effets sans pouvoir en définir méthodiquement la cause et les moyens; c'est de faire comprendre par quoi se manifeste d'une manière sensible l'effet de cette qualité. Disons encore que cette difficulté est plus grande par rapport à l'architecture.

S'il s'agit de la peinture et de la sculpture, on peut assez facilement faire saisir par des exemples et y fixer par analogie le caractère de la *noblesse*. Naturellement ces arts trouvent dans les signes extérieurs, dans les apparences, c'est-à-dire dans les formes, les mouvemens, la contenance et les accessoires des figures vivantes, le modèle de certaines qualités ou propriétés auxquelles s'attache l'idée de *noblesse*, soit du corps, soit de la physionomie, soit même du mouvement ou de l'action. Or, quant à la *noblesse* de l'ame et des sentimens, il est bien reconnu que ces arts ne peuvent la rendre sensible que par l'extérieur des corps.

Mais l'architecture n'a point en ce genre de modèle positif ou sensible; par conséquent le type de certaines qualités, étant beaucoup plus abstrait pour l'architecte qui prétend en rendre l'effet, se refuse encore davantage au théoricien qui voudroit en fixer avec précision la notion. Il faut donc chercher, pour se faire entendre, les élémens de la *noblesse* architecturale dans un composé de quelques autres qualités propres à produire sur le spectateur des impressions du genre de celles que renferme l'idée de *noblesse* généralement entendue.

Or, il nous semble que l'effet de ce qu'on appelle *noblesse* dans un monument ne sauroit résulter d'un caractère absolu et exclusivement déterminé; mais qu'il doit être produit par une certaine combinaison de grandeur, de simplicité, d'élégance et de richesse.

La grandeur de dimension est déjà, comme on le mit, un puissant moyen pour l'artiste de recommander un édifice à l'attention du spectateur; mais la grandeur de proportion doit s'y trouver jointe, pour que l'idée de *noblesse* se présente tout à la fois aux yeux et à l'esprit, aux sens et au sentiment.

L'usage, comme on sait, associe très-fréquemment l'idée de *noble* à celle de simple, lorsqu'on dit une *noble simplicité*. On peut donc croire que généralement la simplicité se mêle au caractère de la *noblesse* dans l'architecture. Très-certainement, la multiplicité de détails minutieux, la confusion des parties, des broderies, et l'ambition des ornemens, y détruiront le caractère de la vraie *noblesse*. Trop de simple y seroit aussi contraire, ce qui signifie que la *noblesse* veut de l'élégance et de la richesse.

L'élégance nous paroît être une qualité qui tient le milieu entre le simple et le riche, et qui participe des deux. L'élégance dans les manières, dans l'habillement, dans le style ou le langage, et à quelque ordre qu'on l'applique, a toujours quelque chose qui distingue et fait remarquer les personnes, les actions, et les choses, ainsi que toutes les productions des arts. C'est pourquoi cette qualité paroît devoir entrer dans l'ensemble de celles qui constituent la *noblesse* en architecture.

On ne sauroit enfin se refuser à mettre aussi dans ce nombre la richesse, à laquelle l'instinct attache naturellement beaucoup de motifs de considération et de distinction, soit dans les rapports de la société, soit dans les habitudes de la vie, soit dans les travaux et dans tous les ouvrages des hommes.

Si l'on admet cette combinaison de qualités comme propre à rendre sensible l'effet qu'on exprime par le mot *noblesse*, il faut dire que c'est ensuite à l'architecte à user des ressources de son art pour manifester cet effet par les moyens de la construction, de l'ordonnance et de la décoration, c'est-à-dire dans l'ensemble et la disposition des massifs, dans le judicieux emploi des ordres, dans l'économie des ornemens.

Il dépend fort souvent du parti général des masses ou parties constituantes d'un édifice, de lui imprimer ou de lui enlever le caractère de *noblesse* que sa destination doit réclamer. On ne citera de ceci qu'un exemple, en comparant aux masses simples et grandioses des péristyles de temple ces frontispices à plusieurs étages percés de fenêtres, qui rapprochent pour l'œil les demeures divines de l'extérieur des habitations ordinaires.

Un des moyens les plus propres à donner aux édifices, selon la nature de leur destination, le caractère de *noblesse* dans un degré approprié à leur emploi, est bien évidemment l'emploi des ordres, et le choix de chacun d'eux, approprié à la mesure de *noblesse* que le monument comportera. L'emploi proportionnel des colonnes employées, soit isolées, soit en pilastres, soit en portiques, fournit à l'architecture une progression ou une graduation analogue aux qualités de grandeur, de simplicité, d'élégance ou de richesse.

Chaque ordre comporte encore, par le genre, le nombre et la qualité des ornemens qui lui sont affectés, une dispensation proportionnelle des élémens décoratifs, qui imprimera à l'édifice une apparence de *noblesse* conforme à celle de son emploi, et analogue à l'idée qu'on doit s'en former.

Nous n'avons prétendu, dans cet article, montrer autre chose, sinon que la qualité qu'on appelle *noblesse* est aussi bien du ressort de l'architecture que des autres arts. Nous avons, par cette analyse très-succincte, prétendu seulement montrer que les moyens de rendre cette qualité sensible peuvent résulter des élémens de l'architecture, et de leur plus ou moins heureuse combinaison. Pour le faire mieux comprendre, nous avons montré que toutes les qualités dont se compose la *noblesse* trouvent à se manifester à différens degrés, selon que l'architecte en emploie habilement la graduation. Du reste, nous convenons que le résultat pratique de l'emploi des moyens indiqués par la théorie est, dans cet art comme dans tous les autres, un secret réservé au goût, au sentiment, et au génie de l'artiste.

NOEUDS, s. m. pl. Ce qu'on appelle ainsi dans le bois, selon l'emploi qu'on en fait et selon la nature de la matière, est tantôt un défaut et tantôt un mérite ou un agrément.

S'il s'agit de bois de charpente ou d'assemblage, un *nœud* peut quelquefois vicier la pièce et la couper ou contribuer à sa ruine. S'il s'agit de certains bois qu'on emploie en placage, ce qu'on appelle *nœud* y produit une variété, et quelquefois des caprices de configuration que les amateurs recherchent au point qu'on en est venu jusqu'à contrefaire ces jeux de la nature dans des bois qui n'en présentoient point la réalité.

NOEUDS DE MARBRE. Ce sont ou des corps étrangers à cette matière, ou des duretés produites par des veines et des taches, résultat du hasard dans la formation primitive. Les *nœuds* de couleur de cendre, dans le marbre blanc, s'appellent *émeril*. Les ouvriers donnent le nom de *cloux* aux *nœuds* des autres matières.

NOIR, s. et adj. m. Le noir peut être pris et s'entend ou comme couleur, ou comme privation de lumière; et dans les deux acceptions ce mot s'applique aux œuvres ou aux effets de l'architecture, soit sous

le rapport de clair-obscur, soit comme moyen de variété décorative.

L'absence de lumière produisant ce qu'on appelle vulgairement le *noir*, en tant que synonyme d'ombre, il faut reconnoître que les *noirs* sont dans un édifice le résultat ou de la saillie des membres de l'architecture, ou des vides que donnent les portes, les fenêtres ou autres ouvertures, et que ces sortes d'effets doivent être pris en considération par l'architecte, dans l'ordonnance des élévations géométrales. C'est pour cela que l'on ne se contente point de dessiner au simple trait les projets des édifices, mais que l'usage est de les ombrer d'une manière exacte à 45 degrés. Ces dessins ainsi rendus à l'effet, font souvent apercevoir des disparates d'ensemble que l'exécution auroit révélées beaucoup trop tard.

La couleur *noire* est une de celles que la décoration architecturale ne dédaigne pas d'employer pour fixer plus particulièrement le caractère de certains édifices temporaires, tels que les catafalques (*voyez* ce mot), où des tentures de couleur *noire* produisent, sur les yeux et sur l'imagination, l'effet des idées tristes qu'on veut imprimer au spectateur.

Le *noir* est, dans le fait, la privation de couleur, comme la nuit est la privation de lumière. L'architecture ayant, comme nous l'avons dit au mot *couleurs* (*voyez* ce mot), le droit d'employer les matières de toutes couleurs, a bien naturellement celui de les mettre en œuvre selon le genre des édifices, en y adaptant non-seulement celles dont les teintes sont naturellement d'accord avec le genre et l'emploi de chaque monument, selon que cet emploi se rapporte au plaisir ou à la tristesse, mais encore en suppléant, par des teintes artificielles, aux couleurs naturelles des matériaux. Si l'on a pu faire à Turin une chapelle sépulcrale toute en marbre *noir* (*voyez* l'article Caractère à la fin), qui pourroit contester à l'art le droit d'employer un moyen artificiel dont l'effet seroit de faire produire aux matériaux, sur les sens du spectateur, telle ou telle impression de gaîté ou de tristesse.

NOTRE (André LE), né en 1613, mort en 1700.

L'art de faire les jardins, surtout ceux du genre régulier, a tant de points communs et de rapports plus ou moins directs avec l'architecture, appliquée surtout à la création des grands palais, qu'il doit être permis de donner ici une place à l'homme qui a su se faire dans le jardinage une réputation que le laps des années n'a point affoiblie.

On conçoit aisément ce qui tend à rapprocher la composition des grands jardins et les inventions qui en font le mérite et le charme, de la composition et de l'invention propres à l'architecture d'un grand ensemble de palais. C'est principalement par les combinaisons du plan, par la distribution de ses masses, par leur accord avec les divers embellissemens que l'architecte peut y introduire, qu'il se forme entre les deux arts une sorte d'association dont les effets sont favorables à chacun.

Aucun artiste en jardinage n'a su réunir, ni mieux, ni plus en grand, toutes les conditions nécessaires à cette union : aucun n'a conçu de plus beaux plans, des ordonnances plus simples et plus variées ; aucun n'a mieux connu l'art de tirer parti des terrains, des aspects, des mouvemens qu'on peut introduire d'une manière sage et judicieuse dans des lieux uniformes; aucun n'a présenté avec plus de goût et de discrétion aux embellissemens de la sculpture en statues des emplacemens plus heureux, et ne les y a placés d'une façon plus convenable.

Le Notre avoit visité l'Italie, et y avoit recueilli sur l'art du jardinage en grand les exemples et les notions que ce pays peut encore offrir au genre régulier des jardins. On croit même qu'il avoit donné à Rome les plans du grand parc de la villa Corsini.

Ses principaux ouvrages en France furent le grand parc du château de Sceaux, détruit depuis quarante ans; les jardins de Marly, de Trianon, de Chantilly, de Versailles surtout. A l'article de Jules-Hardouin Mansart (*voyez* Mansart), nous avons dit qu'une opinion assez répandue attribuoit à *Le Notre* l'ensemble de la belle composition de l'orangerie de Versailles. C'est ici qu'on peut facilement faire comprendre la part qu'auroit eue dans ce grand ouvrage, destiné à la conservation ou à la culture des orangers, l'artiste jardinier qui devoit avoir une part dans la composition d'une orangerie. Sans donc qu'il soit nécessaire d'en faire le rival de Mansart en architecture, il se peut qu'il lui ait suggéré l'ensemble de la disposition soit de l'emplacement, soit de l'étendue et de la forme qui devoient convenir à cette entreprise, et que Mansart ait subordonné ses plans et ses élévations aux besoins du jardinier.

Il faut enfin citer, en l'honneur du talent de *Le Notre*, la grande et simple composition du jardin des Tuileries à Paris. C'est peut-être dans l'étendue moyenne du terrain, que *Le Notre* sut si heureusement agrandir à la vue, qu'il est le plus facile de se faire une idée du talent qu'il eut d'approprier ses compositions à tous les genres et à toutes les mesures de jardins.

Le Notre étoit venu dans le siècle des grandes entreprises. Il eut un génie qui leur fut approprié. Depuis lui, tout dans le genre qu'il illustra tendit, par plus d'une cause, à se rapetisser et à se modifier de telle sorte que le genre de son talent n'a plus trouvé d'occasion de reparoître. On ne cite point avant lui d'artistes en France qui se soient illustrés par la composition des grands jardins; depuis lui on ne sauroit en nommer un seul.

Louis XIV, toujours attentif à encourager les hommes de talent qui pouvoient concourir à l'illustration de son règne, donna une charge de conseiller à *Le Notre;* il le nomma contrôleur général des

maisons royales et manufactures, et le fit chevalier de Saint-Lazare. Lorsqu'en 1693 le roi eut fait des réformes dans cet ordre, la décoration lui en fut retirée, mais il reçut en échange, ainsi que Mansart, le cordon de l'ordre de Saint-Michel.

Si *Le Notre* fut recommandable par son talent, il le fut encore et par son désintéressement, et par la franchise de son caractère. Simple dans ses mœurs, modeste dans sa fortune, il fut homme de bien autant qu'habile homme.

NOUE, s. f. C'est l'endroit où deux combles se joignent en angle rentrant, et qui fait l'effet contraire de l'arestier. On appelle *noue cornière* celle où les couvertures de deux corps-de-logis se joignent.

Noue est aussi le nom d'une espèce de tuile en demi-canal, pour égoutter les eaux. Quelquefois les couvreurs emploient, au lieu de *noues*, des tuiles hachées qu'ils taillent exprès à coups de martelet.

Noue de plomb. C'est une table de plomb au droit du tranchis, et de toute la longueur de la *noue* d'un comble d'ardoises.

NOULETS, s. m. pl. Ce sont les petits chevrons qui forment les chevalets et les noues, ou angles rentrans, par lesquels une lucarne se joint au comble, et qui forment la fourchette.

NOYAU, s. m. Ce mot a été emprunté par quelques arts à la nature de certains fruits qui renferment la substance dure et ligneuse qu'on appelle de ce nom. On l'emploie donc pour exprimer certains massifs de différentes matières qui forment, soit le milieu, soit le point d'appui central de diverses constructions et de certains ouvrages dus aux procédés du moulage. C'est ainsi que dans l'art de fondre les statues de métal et d'en composer le moule, on compose de matières diverses ce qu'on appelle le *noyau*, dont la masse est destinée à former le vide de la statue après qu'elle aura été fondue.

Dans la construction, il y a des édifices dont les murs ont un double parement, soit en pierre, soit en marbre, et dont le milieu est rempli d'une maçonnerie de blocage ou *alla rinfusa*, qui dans la réalité en est le véritable *noyau*. Les Romains donnoient dans ce sens le nom de *nucleus*, *noyau*, à ce massif qui, dans le pavage de leurs grands chemins, étoit établi entre ce qu'ils appeloient *statumen* ou le fondement, et la *summa crusta*, qui étoit l'assemblage de dales ou de pierres irrégulières formant ce que nous appelons le *pavé*. Le *nucleus* ou *noyau* étoit un mélange de gravier, de sables divers et de chaux, et c'étoit sur cette couche que s'établissoient les pavés. (*Voyez* Chemin.)

On peut encore appeler *noyau*, et les Italiens appellent *ossatura*, la saillie brute, soit en moellons, soit en briques, destinée à recevoir, ou en plâtre ou en stuc, le revêtement qui doit la cacher, et recevoir à cet effet des moulures, des profils ou autres détails d'ornement.

On appelle *noyau de bois* une pièce de bois qui, posée à-plomb, reçoit dans ses mortaises le tenon des marches d'un escalier de bois, et dans laquelle sont assemblés les limons et appuis des escaliers. (*Voyez* ci-après.) — *Noyau de fond*. Celui qui porte depuis le rez-de-chaussée jusqu'au dernier étage. — *Noyau suspendu*. Celui qui est coupé au-dessous des paliers et rampes de chaque étage. — *Noyau à corde*. Celui qui est taillé d'une grosse moulure, en manière de corde, pour conduire la main. C'est ainsi qu'on les faisoit autrefois.

Noyau d'escalier. C'est un cylindre de pierre qui porte de fond et qui est formé par le bout des marches gironnées d'un escalier à vis. On appelle *noyau creux* celui qui, étant d'un diamètre suffisant, a un puisard dans le milieu, et qui retient par encastrement les collets des marches. Tel est le *noyau* des escaliers de l'église des Invalides à Paris.

On donne aussi le nom de *noyau creux* à un *noyau* fait en manière de mur circulaire, et qui est percé d'arcades et de fenêtres pour donner du jour. Tel est celui qu'on a pratiqué aux escaliers en limaçon de l'église de Saint-Pierre de Rome et à l'escalier du château de Chambord.

Il y a encore de ces *noyaux* qui sont carrés et qui servent aux escaliers en arc de cloître, à lunettes et à repos. Tel est le *noyau* du bout de l'aile du château de Versailles appelée l'aile des Princes, du côté de l'orangerie.

NU, adj. m. Se dit, dans la construction, d'une surface à laquelle on doit avoir égard pour déterminer les saillies. On dit ainsi le *nu* d'un mur pour dire la surface d'un mur, qui sert de champ aux saillies.

Nu se prend, dans le langage de la décoration, comme synonyme de *pauvre*, comme l'opposé de *riche*, d'*orné*. On dit cette façade est trop *nue*, c'est-à-dire trop *simple*. On dira de même de l'ensemble d'une ordonnance, qu'il y a trop de *nu*.

NYMPHÉE (*nymphæum*). C'est le nom qu'on donnoit dans l'antiquité à des lieux, à des grottes et à des édifices consacrés aux nymphes.

Il y a sur l'espèce de monument qu'on appelle ainsi deux sortes d'opinions. Les uns veulent que ç'aient été des édifices publics où se faisoient les noces de ceux qui n'avoient point de local assez grand pour cette fête; les autres prétendent que c'étoient des lieux publics et d'agrément où l'on amenoit des eaux abondantes, non pas pour l'usage des bains, comme dans les thermes, mais seulement pour y goûter le plaisir de la fraîcheur; et que le nom de *nymphée* leur vint des statues de nymphes dont ils étoient dé-

corés. Fabricius (*Descript. de Rome*) ajoute à cette explication, que nous lui avons empruntée, qu'on ne connoît ni la forme ni la nature de ces monumens.

On s'accorde aujourd'hui à reconnoître pour des *nymphées* un assez grand nombre de petits édifices que le temps nous a conservés, et qui sans aucun doute auront succédé aux *nymphées* primitifs, qui furent des grottes naturelles ou modifiées par l'art.

Les récits de Pausanias nous apprennent qu'il n'y avoit rien de plus commun en Grèce que ces sortes de grottes consacrées aux nymphes. Près de Samicon, en Elide, on voyoit le *nymphæum* ou la grotte des nymphes *Anigrides;* dans le territoire de Thèbes il y en avoit une consacrée aux nymphes *Cythéronides*. Une des grottes les plus remarquables étoit celle de la nymphe *Corycia* sur le Parnasse. On ne finiroit pas si l'on vouloit recueillir toutes les citations de ce genre. Le même usage régna en Italie, et le culte des nymphes ne manqua ni de grottes, ni d'édifices construits à l'instar des grottes dans les lieux qui recéloient quelque source d'eau vive.

La coutume des lustrations dans la religion des anciens rendoit si nécessaire l'emploi de l'eau, tant de superstitions religieuses ou médicinales s'attachoient aux différentes qualités des eaux de source, que les lieux qui en possédoient quelqu'une devenoient presque toujours le centre de quelque espèce de culte. De là les édifices qui renfermèrent quelque source et remplacèrent les grottes naturelles.

L'art effectivement dut bientôt s'emparer de ces grottes. On les orna des statues de leurs divinités; on embellit, on tailla, on sculpta leurs parois rustiques. Il y a dans l'Attique un *nymphæum* ainsi orné de bas-reliefs et d'inscriptions. *Archidamas* de *Pheræ*, dont l'image se trouve parmi ces bas-reliefs, y est désigné comme étant celui qui dédia cette grotte aux nymphes.

Ce qu'on appelle, près de Rome, la grotte de la *nymphe Egérie*, paroît de même avoir été un *nymphæum* donné par la nature, agrandi sans doute et décoré par l'art, comme le semble témoigner un fragment de statue qu'on y voit encore conservé à la place qui lui avoit été assignée dans l'origine.

Il est certain que si la nature fit d'abord les frais de cette espèce de monument, l'architecture dut s'emparer bientôt des occasions de rivaliser avec elle par des édifices construits dans les mêmes intentions et pour les mêmes besoins. Or, tels paroissent être les deux petits monumens situés sur les bords du lac d'Albano, près de Rome, l'un du côté de Castel-Gandolphe, l'autre du côté de Marino, et dont Piranesi a donné les plans, les détails et la description. En les appelant des *nymphées*, il semble leur avoir rendu leur ancienne destination. On ne sauroit en effet les voir sans leur appliquer ces vers de Virgile:

> Fronte sub adversâ scopulis pendentibus antrum
> Intus aquæ dulces vivoque sedilia saxo.

On voit que le *nymphæum* de Virgile avoit reçu de l'art, qui les avoit taillés dans le roc, des bancs ou des siéges pour ceux qui venoient y prendre le frais. Cet usage étoit devenu si commun, qu'Ovide, dans des vers où il décrit un semblable monument, a soin de dire que, bien qu'il parût travaillé par l'art, l'art n'y avoit point touché.

> Vallis in extremo est antrum nemorale recessu
> Arte laboratum nullâ; simulaverat artem
> Ingenio Natura suo, nam pumice vero
> Et levibus tophis nativum duxerat arcum.

Une peinture antique du palais Barberini représente un de ces *nymphées* rustiques. On y voit une grotte percée dans le tuf, dont l'espèce de voûte est formée de pierres brutes; d'abondantes eaux y coulent de toute part, et sont reçues dans des bassins; le terrain en paroît inondé. A l'entrée de la grotte est une petite chapelle dont l'entablement, supporté par des colonnes, est orné de vases.

Ainsi il paroît que les *nymphées* furent, comme on l'a déjà dit, des espèces de monumens naturels et rustiques, consacrés aux nymphes, qui d'abord n'y figuroient que sous l'emblème des eaux dont elles étoient les divinités. Leurs statues y furent ensuite placées lorsque les embellissemens de l'art vinrent, selon les expressions de Juvénal, profaner la nature; car c'est de semblables lieux que parle le poète dans ces vers:

> In vallem Egeriæ descendimus atque speluncam
> Dissimiles veris. Quantò præstantius esset
> Numen, aquæ viridi si margine clauderet undas
> Herba nec ingenuum violarent marmora tophum.

Martial fréquentoit de semblables grottes sur le rivage de Baies. Ces lieux, consacrés d'abord par la religion, servoient aussi de refuge contre les ardeurs du soleil ou les intempéries de l'air; mais ils devinrent ensuite des lieux de libertinage, et dans les temps de corruption la sainteté du lieu ne fut plus qu'un voile sous lequel le plaisir se cachoit plus hardiment.

Tout ce que les poètes et les écrivains ont dit des *nymphées* convient si bien aux deux grottes du lac d'Albano dont on a parlé plus haut, que nous ne pouvons nous dispenser d'y ramener le lecteur.

La première de ces grottes, celle qui est située sous Castel-Gandolphe, est taillée irrégulièrement dans la montagne; et l'on y remarque une certaine réunion de l'art et de la nature. Cette dernière paroît en avoir donné le plan, ce qu'indique le manque de symétrie auquel la décoration des murs fut obligée de se conformer; ainsi voit-on qu'il n'y a point de correspondance entre les niches. Trois autres grottes plus petites sont pratiquées de manière à dégager dans la grande. Des conduits taillés dans le roc indiquent qu'il y coula jadis des eaux abondantes: elles sont aujourd'hui réduites à un filet. La voûte est or-

née de rocailles faites de tuf ou de pierre ponce. Les murailles, qui sont de briques, sont encore, ainsi que les niches, revêtues par endroits des mêmes rocailles. Piranesi pense que c'est à l'art plutôt qu'à la dégradation qu'on doit attribuer ces manques de continuité dans le revêtement; on auroit cherché à imiter par-là les caprices de la nature.

Le second *nymphæum*, situé à la partie septentrionale du lac d'Albano et du côté de Marino, doit avoir été au nombre de ceux dont se plaignoit Juvenal dans les vers rapportés plus haut, et où l'art avoit caché la nature, qui, selon le poète, devoit seule faire le charme de ces monumens. Quoi qu'il en soit du sentiment de Juvénal, on doit reconnoître dans cet édifice le caractère d'architecture convenable à son genre, et propre à servir de modèle aux grottes ornées dont on embellit les jardins.

Ce *nymphée* a, beaucoup plus que le précédent, la forme d'un petit temple consacré aux nymphes. Il présente un carré long sur un plan régulier. Les murs sont, de chaque côté, ornés de sept niches. Sa construction est en *reticulatum* recouvert de rocailles. On remarque, aux pilastres d'angle, des chapiteaux dont les volutes sont ioniques; elles offrent cette singularité, que leur naissance ainsi que celle des cannelures s'élève de bas en haut, à l'instar des feuilles et des caulicoles du chapiteau corinthien. Ces pilastres, au nombre de quatre, bien qu'ioniques par le chapiteau, ont un entablement orné de triglyphes. Ce n'est pas le seul exemple connu dans l'antique d'une semblable réunion.

Il paroît que l'intérieur de Rome avoit plusieurs de ces *nymphées*, construits et décorés par l'art, où l'on trouvoit des fontaines, sans doute pour les besoins ou les agrémens des citoyens.

A Nîmes il y a un beau reste d'antiquité qu'on appelle, sans aucune raison, temple de Diane. Nous en avons fait mention (à l'article NIMES), et nous avons parlé de l'opinion assez probable que cet édifice pourroit avoir été un *nymphée*.



OBÉLISQUE, s. m. C'est le nom qu'on donne, et que donnèrent les Romains (d'après les Grecs) à de très-hautes pierres taillées le plus souvent à quatre faces, quelquefois à huit pans, dans une forme légèrement pyramidale, et qui se terminent en pointe par un *pyramidium*, ce qui les fit appeler en grec ὀβελοί, (*broches*), et dans l'Italie moderne *guglie*, c'est-à-dire *aiguilles*.

On croit aussi que le mot στήλη (en français *stèle*), qui vient du verbe στάω (*sto*) être debout, nom qu'on donna dans l'antiquité à beaucoup de monumens historiographiques ou commémoratifs, signifia chez les Grecs la même chose qu'*obélisque*. En effet, une inscription grecque trouvée, il y a quelques années, à Philæ, dans la haute Egypte, sur le piédestal d'un *obélisque* renversé tout auprès, et transporté en Angleterre, en fait mention sous le nom de *stelé*.

Les Grecs se servoient en général de ce nom pour désigner tout monument monolythe sur lequel on traçoit des caractères. Hérodote appelle ainsi ceux qu'il dit avoir été élevés par Sésostris dans les pays et chez les peuples qu'il avoit subjugués. Ces monumens étoient-ils des *obélisques?*

L'usage de *pierres debout* et de *pierres écrites* est trop général pour avoir besoin qu'on en apporte ici des preuves. Or, en ce genre, chaque peuple doit mesurer ces sortes d'ouvrages à la grandeur des matériaux dont il peut disposer. Les masses énormes de granit que la haute Egypte présentoit à l'exploitation des Égyptiens dûrent leur suggérer de porter au plus haut point l'élévation de leurs *stèles* ou *obélisques;* ils en firent un des principaux ornemens de leurs temples et de leurs palais.

Il ne sauroit entrer dans l'objet de cet article de rechercher quel put être l'emploi des *obélisques*. N'ayant à les considérer que sous le rapport qu'ils ont eu avec l'architecture, selon les différentes époques, nous avons toutefois besoin de dire à quoi il est plus que probable qu'ils ne servirent point en Egypte.

Sans donc nous arrêter à combattre les conjectures de Kircher, de Goguet et de Brunc, qui ont cru que les *obélisques* avoient pu être des gnomons chez les Egyptiens, il suffit, pour réfuter cette opinion, de se rendre compte de la place qu'on sait avoir été occupée par quelques *obélisques* dans certains monumens. Or, il s'en trouve encore deux (de la hauteur, l'un de 68 pieds, l'autre de 63) qui sont placés des deux côtés de l'entrée d'un grand pylone, et à une assez petite distance des massifs dont il est formé. Celui qui exécuta, au temps de Sylla, la mosaïque de Palestrine, image abrégée de l'Egypte, y a fait voir deux *obélisques* placés de même à l'entrée d'un temple.

Une opinion aussi peu vraisemblable est celle de Pierius et de Bellon, qui tend à faire regarder les *obélisques* comme des monumens funéraires. Cette idée n'a pu naître que de l'abus dont, ainsi qu'on le dira par la suite, les modernes ont donné plus d'un exemple.

De semblables erreurs procèdent, en grande partie, de l'ignorance où l'on est de l'écriture hiéroglyphique, et par conséquent du texte des inscriptions gravées sur les *obélisques*. Le voile qui couvre cette manière d'écrire, et qu'on a soulevé sur quelques points, permet de soupçonner qu'il ne sauroit y être question de tout ce qu'on a cru jusqu'à présent devoir être caché dans cette mystérieuse écriture.

En attendant de nouvelles révélations à cet égard, il est plus naturel de s'en tenir aux témoignages des anciens écrivains, et de croire que les Egyptiens ayant coutume d'inscrire sur des *stèles* plus ou moins grandes les faits dont ils vouloient conserver le souvenir, élevoient de ces pierres dans une dimension colossale, lorsqu'il s'agissoit de consacrer la mémoire des rois, de leurs actions, de leurs monumens, et des constructions dues à leur munificence. Ainsi, les cartouches qu'on voit au bas des légendes hiéroglyphiques, et où l'on est parvenu à lire les noms de plusieurs rois égyptiens, ont commencé à mettre sur la voie de ces explications aussi probables que naturelles.

Il paroît qu'il y eut en Egypte un fort grand nombre d'*obélisques*. On l'infère, soit de ceux qu'on voit à Rome ou en d'autres lieux, et qui étant de granit rose ne purent être taillés, n'importe en quel temps, que dans les carrières de Sienne; soit de ceux qui sont encore en Egypte, et de beaucoup de fragmens qu'on y observe dans les ruines des temples.

Ce qui étonne le plus, après le travail de la taille des *obélisques* et de la sculpture de leurs signes hiéroglyphiques, c'est la difficulté du transport et de l'érection de masses aussi considérables. Plusieurs de ceux qui existent aujourd'hui ont 80 pieds de haut. Hérodote parle d'*obélisques* hauts de 120 pieds. Tel étoit celui du roi Nectebis, que Ptolémée Philadelphe fit transporter à Alexandrie. Pline nous a laissé quelques notions sur des moyens de transport qui ne purent appartenir qu'à l'Égypte, traversée

dans toute sa longueur par le fleuve qui étoit sa grande route.

On creusa, dit-il, un canal qui, partant du Nil, alloit passer sous l'*obélisque* couché à terre, et qu'il s'agissoit d'enlever; on remplit ensuite deux grandes barques de pierres, jusqu'à ce que leur poids fût double de celui de l'*obélisque;* ainsi chargées, ces barques s'enfoncèrent dans l'eau du canal, de manière à pouvoir passer sous l'*obélisque,* dont les deux extrémités portoient sur les rives du canal. On vida ensuite les barques jusqu'à ce que, déchargées de leur poids, et forcées de s'exhausser, elles soulevèrent l'*obélisque*, qu'il fut alors facile de conduire sur les eaux du Nil.

On voit donc que le fleuve traversant toute l'Egypte, et les carrières étant peu éloignées de ses bords, ainsi que la plupart des villes et leurs temples, il est bien probable que l'eau fut le conducteur ordinaire de presque toutes les grandes masses, dont le transport par terre eût coûté des efforts et des dépenses incalculables. Mais les masses des *obélisques* une fois arrivées aux lieux où il falloit les ériger, quels moyens employoit-on à cet effet? C'est là-dessus qu'on n'a aucune notion. Y avoit-il de puissans moyens mécaniques alors connus et oubliés depuis? D'ingénieux procédés suppléoient-ils aux ressources de la science? Ou bien la force des bras, le temps et la patience, venoient-ils au secours des architectes? Chacun peut faire là-dessus des conjectures. Le peu d'occasions qu'ont eues les modernes de s'exercer à de semblables tours de force fournit encore peu de lumières à la divination en ce genre.

Quelle qu'ait été ou ait pu être la signification religieuse ou politique des *obélisques* en Egypte, on est contraint de reconnoître qu'il fallut une cause puissante pour porter cette nation à multiplier autant qu'elle le fit d'aussi dispendieux monumens. Mais nous devons dire que le principe moteur de si grands travaux ne paroît pas avoir étendu son influence hors de l'Egypte.

Nous ne voyons pas que cette sorte de monument ait fait, surtout à un pareil degré, partie de ceux que le génie des Grecs ou produisit ou naturalisa chez eux. On ne croit pas que parmi les ruines nombreuses de la Grèce on ait jamais découvert des débris d'*obélisques* proprement dits. Certainement aussi ce pays ne fut jamais, vis-à-vis de l'Egypte, ni dans le cas de lui enlever ses monumens, ni surtout d'en emprunter le goût. Les petits Etats qui se partagèrent le territoire déjà peu étendu de la Grèce n'eurent jamais les moyens de faire les dépenses d'un luxe qui auroit été pour leurs habitans sans plaisir comme sans objet. Cette contrée surtout n'avoit pas de ces carrières qui permettent d'y tailler des masses démesurées. Remarquons encore que le genre de l'écriture littérale sur les *stéles* n'exigeoit pas des Grecs de si grands espaces que les signes hiéroglyphiques de l'Egypte sur les *obélisques.*

Le mot *obelos,* qu'on trouve chez Pausanias employé à décrire l'espèce de balustrade de l'antre de Trophonius, a pu exprimer quelques formes d'objets plus ou moins semblables à la forme des *obélisques,* mais ne prouve rien en faveur de l'emploi de ces derniers comme monumens publics. Chez les Grecs, les colonnes ont pu souvent satisfaire aux besoins des inscriptions publiques.

Quelques *obélisques*, tels que celui de la ville de *Catania* en Sicile et qui est couvert d'hiéroglyphes, et les fragmens d'un autre qui paroît lui avoir servi de pendant, ne donnent à conclure autre chose, sinon que les Romains y auroient, n'importe en quel temps, transporté ces deux monumens pour en orner le cirque de cette ville. Pareille chose n'auroit-elle pas pu avoir lieu pour l'*obélisque* d'Arles en Provence, qui toutefois est sans hiéroglyphes.

Lorsque les Romains furent devenus maîtres de l'Egypte, ils dûrent voir avec envie des monumens dont la proportion leur parut conforme à la grandeur de leur empire et de leur ambition. Il paroît qu'ils ne tardèrent point à user de leur droit de conquête, c'est-à-dire de rapine, sur le pays qu'ils avoient subjugué. Nous lisons sur la base de l'*obélisque* du cirque Flaminien (aujourd'hui de la place *del Popolo* à Rome) qu'Auguste, dans la douzième année de son règne, après avoir réduit l'Egypte sous la puissance du peuple romain, consacra ce monument au Soleil. Nous voyons que les empereurs ne cessèrent point d'embellir leur ville de ces ouvrages, soit qu'ils aient enlevé ceux qui décoroient les temples égyptiens, soit, comme cela n'est pas invraisemblable, qu'ils en aient fait tailler de nouveaux dans les carrières de Sienne, ce qu'on a soupçonné particulièrement à l'égard de ceux de ces monumens qui sont lisses ou sans hiéroglyphes.

Il ne paroît pas que chez les Romains l'*obélisque* ait participé, comme en Egypte, au système général de la décoration des édifices, avec lesquels il se trouvoit d'accord sous le rapport de la proportion, du style et des accompagnemens hiéroglyphiques. A Rome, ces masses étrangères au goût d'architecture et d'ornement, tout-à-fait muettes par le fait d'une écriture inintelligible aux yeux et à l'esprit du peuple, ne présentoient rien qui pût en rendre l'emploi nécessaire. Regardés comme les productions curieuses d'une industrie gigantesque, ils furent appliqués exclusivement à pyramider au milieu des cirques. Ces sortes d'amphithéâtres (*voyez* CIRQUE) offroient entre les gradins dont ils étoient bordés dans leur longueur une arène ou un grand espace divisé en deux allées par un massif relevé qu'on appeloit *spina*, parce qu'il régnoit sur toute cette longueur comme l'*épine* ou l'arête dans le corps d'un poisson. Cette *spina* recevoit toutes sortes de monumens, comme trépieds, autels, statues; et c'étoit à une de ses extrémités qu'étoit placée la *meta*.

Les *obélisques* de l'Egypte trouvèrent sur ce mas-

sif une place très-favorable à leur effet, et ils contribuèrent singulièrement à l'embellissement des cirques. On y en plaçoit ordinairement deux, un grand et un plus petit. Le grand étoit terminé, au-dessus de son *pyramidium*, par un globe de bronze doré, parce qu'il étoit consacré au Soleil; le petit avoit à son sommet un disque d'argent, et il étoit consacré à la Lune.

Indépendamment de l'espèce de soubassement formé par la *spina*, les *obélisques* qu'on y dressoit posoient encore sur des piédestaux ornés de moulures, et presque toujours d'un seul bloc de granit rouge taillé dans les carrières de Sienne. C'est là un des motifs qu'on a de présumer que les Romains auroient bien pu y exploiter aussi des *obélisques*.

Nous trouvons qu'un autre genre d'emploi fut affecté par Auguste à un *obélisque* égyptien qu'il fit dresser dans le Champ-de-Mars, et qu'il destina à devenir un gnomon ou cadran solaire. Pline, qui en parle avec assez de détails, nous apprend qu'il étoit placé sur un vaste plateau dressé et nivelé. A son sommet étoit un globe de bronze doré qu'on appeloit *pyropum*. Le plateau étoit en marbre blanc. On y avoit tracé des lignes incrustées en bronze, qui indiquoient les différentes projections que devoit parcourir l'ombre du gnomon. Il paroît qu'à l'emploi de cadran on avoit joint, sur ce monument, la propriété de calendrier. On voyoit effectivement tracées sur le plateau les indications des jours, des mois, des saisons, des équinoxes. Si l'on en croit Nardini, les différentes positions du ciel et l'étoile des vents s'y trouvoient aussi figurées. Cet antiquaire rapporte (lib. VI) que de son temps, sur l'emplacement de l'ancien Champ-de-Mars (près *San-Lorenzo in Lucina*) on trouva des règles de bronze doré, incrustées dans de grandes pierres carrées, avec une inscription en mosaïque où on lisoit : Boreas spirat.

Tous les *obélisques* transportés d'Égypte par les Romains sont de granit et furent tous d'un seul bloc. La seule exception qu'on connoisse à cet égard est à Constantinople. Un de ceux qu'on y voit encore, et qui étoit placé dans l'hippodrome, avoit été construit en plusieurs assises régulières, et revêtu de bronze.

Entre tous les grands monumens de ce genre enlevés à l'Egypte pour l'embellissement de l'ancienne Rome, et renversés ou brisés avec son empire, un seul étoit resté debout et complètement intègre, jusqu'au temps de Sixte-Quint, qui entreprit de rendre à la Rome chrétienne la grandeur et la magnificence qu'on lui voit aujourd'hui, grâce au zèle soutenu pour les beaux-arts de tous les pontifes ses successeurs. Sixte-Quint fit transporter devant l'église et au milieu de la place de Saint-Pierre l'*obélisque* du Vatican, le seul, comme on l'a dit, qui s'étoit conservé sur son piédestal dans le cirque où il avoit été érigé. (*Voyez* Fontana.) Le même pape fit retirer, à grands frais, des ruines du grand cirque, les morceaux du plus grand *obélisque* qui soit à Rome, et les fit replacer l'un sur l'autre de manière à lui rendre, pour l'œil, son ancienne intégrité. C'est celui qu'on voit en face et sur la place de Saint-Jean de Latran. On doit encore à Sixte-Quint la restauration et l'érection de l'*obélisque* qui orne la place *del Popolo*, ainsi que de celui qui s'élève en face de Sainte-Marie-Majeure.

Depuis Sixte-Quint, on vit successivement reparoître et s'élever dans les différentes places de Rome les autres *obélisques*, soit ceux que le temps avoit épargnés en entier, soit ceux qui eurent besoin de restauration. Tels furent ceux de la place Navone sous le pape Urbain VIII, de la place de la Minerve sous Alexandre VII. Le pape Benoît XIV avoit fait transporter les morceaux de l'*obélisque* horaire devant le palais de Monte-Citario : ces morceaux ont été depuis réunis et restaurés par les soins du pape Pie VI, qui a rendu à cet *obélisque* une partie de son ancienne destination, en le faisant dresser sur la place et vis-à-vis du palais de Monte-Citorio, où un nouveau globe de bronze, surmonté du style d'un gnomon, doit encore servir de méridien. Le même pape a relevé les derniers *obélisques* qui restoient encore ou inconnus ou négligés à Rome ; il en a fait dresser un sur la place de *Monte-Cavallo*, un autre en face de l'église de la Trinité-du-Mont.

On voit donc que les *obélisques* égyptiens ne sont plus, dans l'emploi moderne qui en a été fait, que des objets curieux par leur antiquité, par leur matière, par la grandeur de leurs dimensions, mais étrangers aux formes et au caractère de l'architecture, surtout chez les modernes. Cependant la forme pyramidale, qui est la forme de la solidité et de l'éternité dans les ouvrages des hommes, avoit été empruntée à l'Egypte par les Romains; un très-grand nombre de leurs tombeaux en reproduisit ou la réalité ou la ressemblance, et cette forme caractéristique s'est perpetuée dans plus d'une composition moderne. Un abus s'est toutefois introduit en ce genre : c'est la confusion qu'on a faite de la forme obéliscale avec la forme pyramidale.

Lorsque des signes sont consacrés de toute antiquité à l'expression de quelque idée, le goût enseigne à ne point les dénaturer par un mélange ou une application d'emplois étrangers à leur sens primitif. Ainsi on ne sauroit désapprouver les modernes d'avoir fait entrer la forme de pyramide dans la composition de leurs mausolées, comme servant de fond aux compositions de la sculpture. Cette forme est devenue en quelque sorte, dans l'écriture allégorique de cet art, l'hiéroglyphe de tombeau. Mais il n'en est pas ainsi de l'emploi qu'on fait, pour le même usage, de la forme obéliscale, que les décorateurs ont eu le tort de regarder comme ayant la même signification.

On n'appliquera point cette critique à l'usage moderne, assez répandu, d'élever de petits *obélisques* comme monumens décoratifs ou commémoratifs de

quelques évènemens dans des places, ou d'autres lieux d'où ils peuvent figurer de loin; ils deviennent alors des équivalens de *statues*, de colonnes, ou de cippes.

OBSERVATOIRE, s. m. On donne ce nom à un édifice fait ordinairement en forme de tour, sur un terrain élevé, autant que les localités le permettent, et se terminant en terrasse, propre à faire les observations astronomiques et d'autres expériences physiques.

Le plus grand et le plus bel *observatoire* qu'on puisse citer comme monument d'architecture, est sans aucun doute celui de Paris, qui fut élevé par Claude Perrault à l'extrémité du faubourg Saint-Jacques et au haut de la rue d'Enfer. Cet édifice, remarquable à beaucoup d'égards, mais situé à une des extrémités les moins fréquentées de la ville, étoit en quelque sorte inconnu au plus grand nombre des habitans, ou du moins ne leur étoit guère connu que de nom. Le percement d'une grande et belle avenue, tracée sur les terrains qui séparent cet édifice du palais du Luxembourg, a, depuis quelques années, produit une ouverture qui les met aujourd'hui en regard, et, faisant de l'*Observatoire* une des perspectives du jardin, l'a, si l'on peut dire, rapproché de la ville en donnant au public l'occasion de s'en approcher tous les jours.

L'édifice de l'*Observatoire* est, avec la colonnade du Louvre, le monument sur lequel Claude Perrault a fondé sa réputation. Nous en traiterons à l'article de ce célèbre architecte (*voyez* PERRAULT), sous le rapport du goût, du style et du caractère. Ici on se contentera d'abréger la description qu'en a donnée J.-F. Blondel, tom. II de l'*Architecture française*.

La forme de cet édifice est un rectangle d'environ 16 toises sur 14, flanqué de deux tours pentagonales du côté du midi. A la face opposée (celle du nord) et au milieu de cette façade est un pavillon extérieurement carré, qui donne entrée, au rez-de-chaussée, dans un vestibule à pans dont la voûte est percée. Le plan du premier étage se compose de différentes pièces, qui ont chacune leur destination scientifique. Originairement l'espace octogone d'une des deux tours étoit sans voûte; il formoit une sorte de puits destiné à mesurer la quantité d'eau qui tombe annuellement. Cet espace a depuis été couvert en voûte d'arête; et la communication établie par les arêtes de cette voûte fait que deux personnes parlant bas, l'une d'un côté et l'autre de l'autre, s'entendent entre elles, lorsque ceux qui sont au milieu n'entendent rien. On appelle cette pièce le *cabinet des secrets*. La pièce du milieu est nommée *méridienne*, parce que c'est là que M. Cassini a tracé la ligne méridienne qui traverse l'axe de l'édifice. On y a pratiqué une petite ouverture circulaire, faite pour observer les degrés d'accélération de la chute des corps. Cette ouverture perce également tous les plafonds des étages, depuis les souterrains jusqu'à la terrasse supérieure, qui couvre tout l'édifice.

Il faut observer que dans la construction de cet *Observatoire* on n'a employé ni fer ni bois; toutes les pièces sont voûtées avec la plus grande solidité, et l'appareil de chacune peut passer pour un chef-d'œuvre dans l'art du trait.

L'utilité ayant été le principal objet d'un semblable édifice, l'architecte n'en a voulu devoir la beauté qu'à la simplicité des formes, à la justesse de l'appareil, à la régularité des masses; il a compris que le lieu des observations devant être au premier etage, il y falloit de vastes ouvertures, et des fenêtres fort exhaussées; c'est pour cela qu'il a élevé cet étage sur une espèce de soubassement dont la destination particulière n'exigeoit que des fenêtres d'une modique hauteur. Toutes les croisées des façades sont à plein ceintre, sans aucun ornement.

OCRE, s. f. Les *ocres*, ou les bols, sont des substances d'apparence argileuse, qui sont colorées en jaune ou en rouge par une certaine quantité de fer, qui devient sensible à l'aimant quand on calcine ces terres de manière à les faire passer au rouge brun, et même au noir.

Les *ocres* se dissolvent dans l'eau, pour laquelle elles ont une grande avidité. Pour obtenir une couleur plus pure, et dégagée de toute matière étrangère, on les broie, on les lave à grande eau, et on les décante jusqu'à ce que le lavage ne fournisse plus de couleur; alors on jette le sédiment.

De toutes les couleurs employées dans le bâtiment, les *ocres* sont les plus solides et les plus coûteuses. Ces matières colorantes, avons-nous déjà dit, varient de nuances depuis le jaune clair jusqu'au brun le plus foncé, en passant par presque tous les tons de rouge intermédiaires. Elles sont employées dans la peinture en détrempe, à fresque, à l'huile, ainsi qu'à la cire, dont on encaustique les pavés et les parquets. On se sert aussi des *ocres* pour colorer le plâtre dont on fait des revêtemens, et cette manière de l'employer, connue des anciens, ressemble assez au stuc. La couleur en est bien plus solide, n'étant pas superficielle, mais inhérente à l'enduit et pénétrant la masse entière. Néanmoins les *ocres* entrent dans les badigeons, à l'intérieur comme à l'extérieur des édifices. Les *ocres* jaunes, broyées à l'eau ou à l'huile, servent surtout à donner les premières couches sur les boiseries qui doivent recevoir des couleurs plus chères et plus fines, ou sur celles que l'on peint seulement pour les garantir de l'action des pluies, tels que poteaux, barrières, portes, treillages, ponts de charpente, etc. Cette couleur, employée à l'huile, conserve les bois mieux que toute autre.

Le rouge de Prusse et celui d'Allemagne sont ceux qu'on emploie dans l'encaustique du pavé des appartemens. On donne maintenant la préférence à l'*ocre* jaune, ou bien à la terre de Sienne ou à la terre

d'ombre, qui imite la couleur des parquets en bois de chêne. Cette teinte est plus douce et plus amie de l'œil, qu'affecte désagréablement le rouge cru ou le jaune, rendu encore plus vif par son mélange avec la cire lustrée par le frottement.

OCTOGONE, adj. des deux genres. Figure qui a huit pans et huit angles.

OCTOSTYLE, adj. des deux genres. Se dit de l'ordonnance d'une façade d'edifice ou de temple qui a huit colonnes à son rang antérieur.

Tel est le temple de Minerve à Athènes; tel est le Panthéon d'Agrippa à Rome. Les ordonnances du diptère et du pseudodiptère chez les anciens étoient *octostyles*,

ODÆUM. On laisse à ce mot sa terminaison latine, selon l'usage reçu pour tous les ouvrages d'antiquité, quoique l'on eût pu lui laisser sa terminaison grecque, d'autant mieux que cette terminaison est devenue celle du mot *odéon* en français. C'est pourquoi on en usera dans le cours de cet article.

On donnoit le nom d'*odéon* chez les Grecs à une espèce d'édifices dans lesquels les poëtes et les musiciens disputoient les prix de musique, de chant et d'exécution instrumentale; cela devoit répondre, relativement aux théâtres, à ce qu'est chez les modernes la salle de concert.

Périclès, qui fit bâtir le premier *odéon* d'Athènes, avoit eu l'intention qu'il servît aux chorèges des différentes tribus, pour s'y exercer et pour y instruire les chœurs. L'*odéon* devoit aussi servir de magasin pour les objets employés dans les pompes solennelles et religieuses. Il eut encore une autre destination: il offrit, comme portique, un refuge aux spectateurs assemblés dans le théâtre de Bacchus, qui lui étoit contigu, lorsque le mauvais temps obligeoit de se mettre à couvert. Quelquefois même il servit aux Athéniens pour y tenir des assemblées politiques.

L'*odéon* ressembloit par sa forme au théâtre, à cela près qu'il avoit beaucoup moins d'étendue et qu'il recevoit une couverture. Aucun auteur ancien ne nous a laissé, toutefois, une description de cette sorte d'édifice, ni donné aucune mention de sa disposition intérieure. Vitruve ne parle qu'en passant de celui d'Athènes. Quant aux ruines que plus d'un voyageur appellent des *ruines d'odéon*, rien de moins authentique que leurs notions, qui peuvent toujours s'appliquer à des restes de théâtre. Il est probable qu'il ne devoit y avoir ni scène, ni précisément ce qu'on appelle le *proscenium*.

La disposition des couvertures ou des toits des *odéons* ne nous est pas beaucoup mieux connue. Vitruve nous dit, à la vérité, que la toiture de l'*odéon* de Périclès avoit été faite avec les mâts et les antennes ou vergues des vaisseaux pris sur les Perses par les Grecs, à la bataille de Salamine. Pausanias nous apprend qu'on avoit donné à cette toiture la forme de la tente de Xerxès. Cette ressemblance extérieure, qui étoit toute seule un monument de victoire, porte à croire que le toit dont étoit couronné l'*odéon* devoit se terminer en angle aigu ou en cône. Les mâts auront tenu, dans cet assemblage de charpente, la place et joué le rôle de chevrons dans les toits ordinaires. Les antennes, pièces de bois plus légères, auront fait l'office des pannes, placées transversalement pour recevoir les tuiles. Dans l'intérieur, s'il n'y eut pas de plafond, la charpente du toit aura été recouverte et façonnée en manière de voûte.

Il est probable que l'*odéon* construit à Athènes par Périclès aura été le premier édifice de ce genre en Grèce. Il n'y fut pas le seul, comme on va le dire; et plusieurs croient que cette ville vit successivement élever jusqu'à trois *odéons*. Du reste, les villes de la Grèce en construisirent à l'envi. C'est après avoir fait mention de celui de Patras que Pausanias parle du nouvel *odéon* d'Athènes, qui n'existoit pas encore lorsqu'il passa dans cette ville, et qui depuis son départ fut construit par Hérodes Atticus.

Cet *odéon* étoit situé près de l'Acropolis, et du côté du sud-ouest. Quelques antiquaires croient qu'on en voit aujourd'hui les restes dans les ruines de l'édifice que presque tous les voyageurs ont pris pour le théâtre de Bacchus. C'étoit, suivant Pausanias, un des plus beaux édifices de la Grèce, et il surpassoit en magnificence tous les autres *odéons*. Il en subsiste aujourd'hui assez pour faire connoître sa forme générale, c'est-à-dire qu'on en voit encore l'excavation faite dans le rocher où l'on avoit taillé les siéges demi-circulaires; plus une partie assez considérable du mur qui devoit occuper la place de la scène, et quelques arcades ouvertes faisant corps aujourd'hui avec les fortifications de la citadelle.

L'exemple des Athéniens fut suivi par d'autres villes de la Grèce, qui firent aussi construire des *odéons*. Pausanias toutefois ne fait mention que de deux, bâtis l'un à Corinthe, l'autre à Patras. Il est vrai qu'en parlant de celui de cette dernière ville, il donne assez à comprendre qu'il y en avoit aussi dans beaucoup d'autres. Peut-être faut-il inférer de là que l'*odéon* n'étoit pas, comme le théâtre, le gymnase, etc. un édifice obligé pour chaque ville: peut-être aussi sa destination principale n'exigeoit-elle pas autant de dépense et d'étendue que celle du théâtre; et Pausanias, dans ce cas, n'aura fait mention des *odéons* qu'en raison de leur grandeur et de leur magnificence.

Plusieurs villes de l'Asie mineure eurent aussi des *odéons*. Celui de Smyrne étoit renommé, selon Pausanias, à cause d'un tableau d'Apelles, qui représentoit les Grâces. Les voyageurs Pococke et Chandler ont pris pour des *odéons* plus d'un édifice en forme de théâtre, dans les villes d'Ephèse et de Laodicée; mais Chandler, aux débris nombreux qui enrichis-

soient l'édifice de Laodicée, a présumé qu'il devoit être d'architecture romaine.

Rome, plus tard, eut aussi des *odéons*. Fabricius, dans sa description de Rome, y en compte quatre. Mais de plus modernes critiques ont prouvé qu'il n'y en eut jamais que deux : le premier fut construit par Domitien, qui, entre autres jeux publics célébrés en l'honneur de Jupiter Capitolin, institua des combats de musique, pour lesquels on érigea l'*odeon*; le second, bâti sous Trajan, avoit été l'ouvrage de l'architecte Apollodore.

On trouveroit encore à citer, d'après les récits des historiens, d'autres *odéons* construits sous les Romains, dans différentes villes des pays qu'ils avoient conquis.

Le mot *odéon* est devenu, depuis quelque temps, un mot français, et on en a affecté le nom à un des théâtres de Paris, non par une similitude d'usage ou de forme, mais par ce besoin qu'on a de chercher dans l'antiquité des dénominations nouvelles à beaucoup de choses qui n'ont toutefois rien de nouveau.

OEIL, s. m. Ce mot, en architecture, s'emploie, par métaphore, pour signifier certaines ouvertures ou fenêtres circulaires que l'on pratique le plus souvent dans les combles, dans les attiques ou dans les reins d'une voûte.

Les Grecs (on l'a déjà dit au mot *Fenêtre*) se servoient du terme *opaion*, formé d'*opé*, signifiant *trou, ouverture*; et par une métaphore en sens inverse de la nôtre, ils donnoient quelquefois ce nom à l'*œil*, parce que l'*œil* est regardé comme l'ouverture et en quelque sorte la fenêtre par où nous recevons l'impression visuelle des objets.

Les anciens firent donc fréquemment de ces fenêtres, que nous appelons *œil*, au sommet de leurs édifices, et nous avons déjà cité celui que l'architecte Xénoclès pratiqua dans le comble du temple d'Eleusis.

C'est bien du mot *œil* qu'on doit appeler l'ouverture circulaire qui, percée au sommet du Panthéon d'Agrippa, introduit la lumière dans son intérieur; et c'est de cette sorte qu'étoient éclairées, comme leurs ruines le témoignent encore aujourd'hui, beaucoup de salles qu'on voit à Pouzzol et à Rome, soit que ces édifices aient été des temples, soit qu'ils n'aient été que des parties de l'ensemble des thermes : discussion indifférente et étrangère à l'objet de ces ouvertures.

OEil de bœuf. Petit jour pris dans une couverture pour éclairer un grenier, un faux comble. On appelle de même les petites lucarnes d'un dôme, telles que celles du dôme de Saint-Pierre à Rome; on y en compte quarante-huit en trois rangs.

OEil de dôme. C'est l'ouverture qui est au haut de la coupe d'un dôme, et que l'on couvre le plus souvent d'une lanterne.

OEil de volute. C'est le petit cercle du milieu de la volute ionique, où l'on marque les treize centres pour en décrire les circonvolutions.

OEil de pont. (Terme d'arch. hydraul.) Nom que l'on donne à certaines ouvertures rondes au-dessus des piles, et dans les reins des arches d'un pont; ce qu'on fait autant pour rendre l'ouvrage léger que pour faciliter le passage des grosses eaux. Il y a de ces ouvertures, par exemple, au pont neuf de la ville de Toulouse, et à quelques ponts sur l'Arno, à Florence.

OEUVRE, s. m. Ce terme s'emploie diversement, dans plus d'une locution, en architecture.

On dit *mettre en œuvre*.— C'est employer une matière quelconque, lui donner par le travail la forme et la place qu'elle doit avoir.

Dans œuvre et *hors d'œuvre*.—Le mot *œuvre*, synonyme d'*ouvrage*, se prenoit autrefois d'une manière plus générale, dans la bâtisse, pour le bâtiment ou la *fabrique*. (*Voyez* plus bas.) Les deux mots *dans œuvre* et *hors d'œuvre* s'appliquent donc aux mesures prises de l'intérieur ou de l'extérieur d'un bâtiment. Par suite de cet usage, le mot *hors d'œuvre* se dit de tout corps de bâtisse, de tout objet, de tout travail accessoire et étranger à l'ensemble, quel qu'il soit, du corps de l'objet ou du travail principal.

Sous-œuvre (reprise en).— Se dit, en bâtisse, de l'opération par laquelle on rebâtit sous la partie supérieure d'une construction une construction nouvelle, soit qu'on veuille changer la disposition du rez-de-chaussée, soit que la partie inférieure de l'édifice dans ses fondations, et de même au-dessus du sol, menace ruine par l'effet d'un vice de construction ou de la mauvaise qualité des matériaux. C'est ainsi qu'on vient de reprendre en *sous-œuvre*, et de reconstruire dans l'église de l'Abbaye à Paris tous les piliers de sa nef, dont les pierres, prêtes à s'écrouler, menaçoient d'une ruine prochaine.

Toute opération de reprise en *sous-œuvre* a lieu par le moyen de forts étais, qu'on place de manière à supporter la construction supérieure sans qu'elle puisse éprouver ni tassement ni dérangement. On démolit alors la construction vicieuse qu'il s'agit de remplacer, et on rebâtit jusqu'à ce qu'on arrive à la rejoindre à celle d'en haut; ce qui exige des soins, une exactitude et une précision particulières.

OEuvre d'église. On appelle de ce nom, dans nos églises, l'espèce d'enceinte et de place distinguée qu'occupent les marguilliers ou fabriciens; et ce dernier mot, qui signifie *préposés à la fabrique*, nous explique l'étymologie du mot *œuvre* dans nos églises.

Il suffit d'ouvrir les histoires des anciennes constructions des églises, surtout en Italie, pour voir que ces grands ouvrages furent entrepris et exécutés par des corporations ou compagnies qu'on appeloit *magistri dell'opera*, les maîtres de l'ouvrage ou de

l'*œuvre*. Ces grands édifices, terminés, avoient besoin d'être continuellement surveillés, réparés, entretenus. Des fonds, plus ou moins considérables, étoient affectés à cet entretien. L'administration de ces fonds, leur emploi, la police du lieu saint, et toutes les dépenses relatives au culte exterieur, continuèrent d'être dans les attributions des *maîtres de l'œuvre*, appelés depuis *fabriciens*. On leur donna une place d'honneur dans l'église, et cet usage subsiste encore. Il paroît que le langage aura abrégé la dénomination dont il s'agit. On aura dit le *banc des maîtres de l'œuvre*, le *banc de l'œuvre*, et enfin, par ellipse, l'*œuvre*.

Ce banc d'honneur, où se placent les intendans de la fabrique, qu'on nomme aujourd'hui *marguilliers*, est devenu l'objet d'une décoration particulière dans certaines églises. On a souvent adossé ce banc ou cette enceinte de menuiserie à une cloison en bois, plus ou moins ornée; on l'a décorée d'une espèce de dais ou d'impériale; enfin on y a élevé des colonnes, et ce banc primitif est devenu quelquefois une construction plus importante qu'il ne conviendroit de la faire dans des intérieurs qui seroient soumis à une architecture régulière.

OFFICE, s. m. Dans les palais et les grands hôtels on comprend sous ce nom l'ensemble de toutes les pièces qui forment ce qu'on appelle *département de la bouche*, comme les cuisines, gardes-manger, dépenses, sommelleries, salles du commun, etc.

On appelle aussi particulièrement *office* une pièce près de la salle à manger, où l'on renferme tout ce qui dépend du service de la table et du dessert.

La meilleure situation des *offices*, considérés en grand, est à l'extrémité des ailes du bâtiment, supposé que le terrain ne soit pas trop étendu, c'est-à-dire que l'aile ne soit pas trop longue; car alors il faudroit faire une cour pour les cuisines, et on y disposeroit à volonté les offices.

Ce qu'il faut surtout éviter dans leur disposition, c'est de les placer sous le corps principal de logis, à moins qu'on n'ait pas d'autre emplacement à leur donner.

OGIVE, s. m. Il n'est pas facile de s'accorder sur l'origine de ce mot. Il n'y a sur son étymologie que des conjectures et des notions douteuses, qui le supposent formé de deux anciens mots français.

Quoi qu'il en soit, ce nom a été donné et se donne encore, et généralement au pluriel, dans l'architecture gothique, à ces courbures saillantes que nous appelons *nervures*, qui, dans les travées ou croisées des voûtes (comme on le voit à toutes les églises gothiques) se croisent diagonalement au sommet, en allant d'un angle à l'autre, et produisent dans les voûtes ces compartimens angulaires qu'on y remarque.

Les *ogives* ou les nervures des voûtes qu'on appelle ainsi, sont quelquefois méplates, quelquefois arrondies avec filets; quelquefois elles se composent de plusieurs moulures.

Les *ogives* ainsi définies forment toujours dans les voûtes où elles se croisent ce qu'on peut appeler l'*ossature de la construction*. Elles sont ordinairement de pierres dures, et d'une plus grande dimension que celles qui forment les remplissages, et ne sont guère autre chose que de petits moellons ou que les briques qui servent de revêtement à une maçonnerie de blocage.

Les *ogives*, dans les constructions gothiques, ne sont donc rien autre chose que des arêtes saillantes, au lieu d'être des arêtes sans saillie, des voûtes *lunelatæ*, à lunettes, ou ployées (du verbe *luno*, qui signifie *courber*), que les anciens ont appliquées à leurs grands intérieurs voûtés, tels que furent ceux des vastes salles des thermes.

Le besoin d'établir dans les églises catholiques (*Voy*. Gothique architecture) des voûtes à de très-grandes hauteurs, dans de vastes dimensions, et sur des supports isolés, fit adopter aux architectes d'alors le système de construction qui tend le plus possible à diviser la pesanteur des voûtes, à en répartir la poussée, et à en décharger le plus possible leurs supports.

L'angle aigu produit par le croisement des *ogives* ou arêtes saillantes dans les voûtes occasione encore le ploiement des arcs tiers-points ou arcs doubleaux formant le remplissage entre les *ogives*, et de là naturellement l'usage des arcs aigus, soit dans les arcades des nefs d'église, soit dans celles des fenêtres des bas-côtés, ou des nefs qui correspondent aux arcs doubleaux.

Toutefois on ne sauroit s'empêcher de remarquer que les *ogives* des voûtes gothiques nous prouvent non-seulement que l'arc aigu ne fut pas une invention de leurs architectes, puisqu'on en trouve des exemples dans toutes les architectures antérieures, mais que ces architectes ne méconnurent pas, comme on le répète trop souvent, l'arc plein-ceintre. En effet, l'arc plein-ceintre, outre qu'on le trouve employé souvent dans les arcades des édifices gothiques, existe de fait dans toutes les voûtes à *ogives*. Les angles produits dans le dessin des voûtes par le croisement des *ogives* empêchent souvent de remarquer que ces quatre compartimens angulaires ne sont dus qu'aux deux arcs en plein ceintre qui forment les nervures de l'*ogive*. Ces arcs sont plus ou moins exhaussés ou surbaissés, selon l'élévation ou la largeur que doivent avoir les voûtes. (*Voyez* Gothique architecture.)

OLIVE, s. f. Le fruit de l'olivier a fourni à l'ornement, dans l'architecture, une imitation qui trouve sa place en grains oblongs, enfilés comme des chapelets, et qu'on taille sur les astragales et sur les baguettes.

Olive (feuille d'). On l'emploie dans l'ornement,

et nous avons vu qu'on distingue dans les chapiteaux corinthiens ceux dont les feuillages sont taillés d'après l'imitation de l'acanthe, ou d'après celle des feuilles d'*olivier*. (*Voyez* CHAPITEAU CORINTHIEN.)

ONGLET. (*Voyez* ASSEMBLAGE EN ONGLET.)

OPA. Mot latin qui est le même que ὀπα, lequel en grec signifie *trou*, *ouverture*.

Les Romains usèrent du mot *opa*, *opæ*, dans l'architecture, pour désigner, comme Vitruve le dit, ces trous que nous appelons *trous de boulin*, lesquels sont formés, dans la construction, par l'intervalle qu'occupent les solives, intervalles qui restent vides et produisent des ouvertures carrées lorsque les solives disparoissent.

Les Grecs, et Vitruve après eux, ont donné le nom d'*opa*, *trou*, à ces intervalles qui, dans la charpente des plafonds, séparent les solives dont les bouts extérieurs furent décorés du triglyphe (*voyez* TRIGLYPHE); et de là le nom de *metope*, composé de μετα et de ὀπη, trou intermédiaire entre les solives et les triglyphes. (*Voyez*, sur cet objet, la discussion qui a lieu à l'article MÉTOPE.)

OPAION. Du mot ὀπα les Grecs ont fait le mot ὀπαιον, qui signifie ouverture d'en haut dans les bâtimens.

OPISTHODOME. Ce mot est grec, ὀπισθοδομος, et se compose en grec de deux mots, ὀπισθε et δομος, qui signifient *derrière* et *maison*, et dans leur composition veulent dire la partie de derrière d'une maison.

Le mot *domos* s'applique aux temples, comme les Italiens disent encore *il duomo* pour eglise; c'est la maison par excellence. Ainsi *opisthodome* signifie, appliqué aux temples grecs, cette partie de leur ordonnance qui correspondoit au *pronaos*, et que les Romains appelèrent *posticum*.

Cependant *opisthodome* a, dans le sens que nous lui donnons, la propriété de signifier dans le temple grec deux parties distinctes, quoique toutes deux situées au côté opposé de celui qui formoit le devant de l'édifice; et nous verrons encore que, par suite de l'emploi qui fut donné à une de ces parties postérieures du temple, on peut appeler *opisthodome* un édifice distinct et séparé du temple.

Nous allons parcourir les trois manières d'entendre ce mot :

L'*opisthodome*, selon la première manière d'être appliquée à l'ensemble et à l'ordonnance générale du temple, est cette partie qui, dans le parallélogramme dont est formé le *naos*, répète symétriquement à l'extrémité postérieure la partie antérieure, qu'on appelle *pronaos* ou *avant-temple*. L'avant-temple se compose, dans les temples *amphiprostyles*, d'un rang de colonnes formant le porche et soutenant le fronton, et dans les temples périptères ou diptères, de plusieurs rangs de colonnes en renfoncement (*voyez* PRONAOS); l'*opisthodome* en est presque toujours une répétition exacte à l'autre extrémité du temple : en sorte que l'on peut dire que d'un côté est l'*avant-temple*, et de l'autre le *post-temple*. Il suffit de consulter les plans de tous les temples périptères, pour se convaincre de l'entière similitude de ces deux parties de l'ordonnance, similitude telle, que l'œil ne pouvoit pas distinguer au dehors dans la masse générale du temple quel en étoit le côté antérieur et quel en étoit le côté postérieur. Plusieurs temples avoient également deux portes ou deux entrées semblables dans le naos.

Mais les grands temples périptères ou diptères, outre cette partie de l'ordonnance extérieure qui étoit le *post-temple*, en tout conforme à l'*avant-temple*, avoient encore un autre genre d'*opisthodome*.

Tous les grammairiens anciens, Hesychius, Harpocrates, etc. s'accordent sur ce point, que l'*opisthodome* étoit le lieu où l'on conservoit les richesses des temples et les finances mêmes de l'Etat. On sait que c'est dans l'*opisthodome* du temple de Minerve à Athènes qu'Aristophane place Plutus, le dieu des richesses. Or le temple de Minerve ou le Parthenon, qui subsiste encore, et dont les voyageurs nous ont donné les plus fidèles dessins, avoit l'intérieur de son *naos* partagé en deux pièces, l'une d'à peu près 100 pieds de long, qui étoit le vrai temple, où l'on voyoit la statue colossale de la déesse, l'autre d'environ 40 pieds en longueur, ayant sa porte extérieure dégageant sur le *post-temple*. Que cette pièce ait été et de fait et de nom l'*opisthodome* servant de trésor, c'est ce qu'ont démontré encore les debris d'inscriptions trouvées par Chandler dans l'intérieur du Parthenon : quelques-unes de ces inscriptions contiennent un inventaire des offrandes consacrées à Minerve, et une entre autres fait expressément mention de l'*opisthodome*. Le temple de Jupiter à Olympie, d'après la description extrêmement détaillée que nous en a donnée Pausanias, avoit une parfaite ressemblance avec le Parthenon d'Athènes, sauf quelques variétés dans la distribution des sculptures autour du naos. Pausanias donne clairement à entendre qu'il y avoit un bas-relief au-dessus de la porte du naos, ὑπερ τῃ ναου των θυρων, et un semblable au-dessus de la porte de l'*opisthodome*, ὑπερ τῃ ὀπισθοδομου των θυρων. S'il n'avoit été question que de désigner la porte derrière le temple, Pausanias auroit dit ὀπισθε τῳ ναῳ. Dès qu'il spécifie la porte du naos et la porte de l'*opisthodome*, il faut conclure que le temple avoit, comme celui de Minerve, une pièce servant de trésor placée aussi dans la partie postérieure du temple.

Ces deux autorités paroissent suffisantes pour prouver que l'on appela *opisthodome* une pièce située comme on vient de le dire dans les grands temples périptères, et qui dut recevoir de sa position le nom de *post-temple* ou *arrière-temple*.

Cette pièce ainsi dénommée servoit de *trésor*. Sera-

t-il arrivé jadis, comme on le voit souvent, que l'usage auquel un édifice est destiné ait fait conserver à cet édifice un nom démenti par son étymologie? C'est ce que quelques-uns ont pensé de l'*opisthodome*; et comme ce mot peut vouloir dire aussi *maison* ou *bâtiment situé par derrière* (sous-entendu le temple), on a cru qu'il y avoit des édifices distincts et séparés du temple, servant de trésor; et cette opinion a été avancée et répétée sur l'*opisthodome* de la citadelle d'Athènes.

Nous croyons toutefois que cette opinion est due au vague du sens auquel peut prêter la composition du mot grec, et à l'ambiguïté qu'il comporte comme presque tous les mots composés. Il suffit de penser à la composition toute semblable du mot *pronaos* pour voir que ce mot ne signifiant pas *temple en avant*, mais *partie en avant du temple*, *opisthodome* ne doit vouloir dire aussi que *partie en arrière du temple*, *naos* et *domos* étant ici synonymes.

OPPENORD, né à Paris en 1662, mort dans la même ville en 1742.

Son père, qui étoit ébeniste du roi, lui mit de bonne heure le crayon à la main, uniquement dans l'intention d'en faire son successeur, en lui transmettant un état où il faut du goût et quelques connoissances qui ne sont pas sans liaison avec celles de l'architecture. Il s'aperçut bientôt de cette liaison par les dispositions que l'étude du dessin développoit chez son jeune élève; il s'empressa de les seconder en lui faisant apprendre les mathématiques, et il le plaça chez Jules-Hardouin Mansart, surintendant et ordonnateur des bâtimens du roi.

Les progrès d'*Oppenord* lui valurent bientôt d'aller étudier à Rome, comme pensionnaire du roi à l'Académie de France. Il passa huit années tant à Rome qu'en Lombardie, et s'y forma sur le goût et la manière de l'école dominante alors. Cette école avoit pour chef Borromini, dont la méthode étoit de sacrifier la forme principale aux détails décoratifs, puisés eux-mêmes dans les inventions du caprice.

L'ouvrage par lequel *Oppenord* débuta lors de son retour à Paris, fut le principal autel de l'église de l'abbaye Saint-Germain-des-Prés; il le composa dans le goût alors régnant, celui des baldaquins, dont Bernin avoit le premier réalisé l'idée au-dessus du maître-autel de Saint-Pierre. (*Voyez* Baldaquin.) Bernin, comme on l'a dit à son article, n'avoit dans sa composition fait autre chose qu'enchérir sur la forme, le goût et la magnificence de l'ancien *ciborium*. (*Voyez* ce mot.) Les successeurs de Bernin (et *Oppenord* fut de ce nombre) se mirent à enchérir à l'envi sur l'idée de ce grand modèle. Ainsi le baldaquin dont *Oppenord* donna le dessin pour l'autel de Saint-Germain-des-Prés, se composoit de six colonnes de marbre *cipolino*, portant un entablement architravé sur lequel s'élevoit l'impériale, dont les courbes étoient liées par une couronne ovale; des consoles donnoient naissance à des palmes qui se terminoient en pyramide et portoient un globe surmonté d'une croix; un ange, accompagné de deux autres plus petits, tenoit l'ostensoir. On ne rapporte ici cette description que parce que l'ouvrage n'existe plus; il a été détruit au temps de la révolution, et les colonnes de ce baldaquin sont aujourd'hui dans le Musée royal des antiques.

Oppenord eut une assez grande part dans les travaux de la construction de la grande église de Saint-Sulpice à Paris. C'est de lui qu'est le portail de la croisée qui est du côté de la rue Palatine; il y employa les ordres dorique et ionique couronnés d'un fronton. Le portail correspondant de la même croisée a été rachevé par lui, depuis l'entablement de l'ordre inférieur. Il contribua à l'achèvement des bas-côtés de la nef, et il donna les dessins du maître-autel, qui n'existe plus.

On auroit quelque peine à citer aujourd'hui les palais ou hôtels qu'il contribua à décorer, tant les changemens de propriétaires tendent à dénaturer promptement de semblables travaux.

Oppenord passa, de son temps, pour être un grand décorateur; mais comme le goût dans lequel il exerça son talent est l'opposé du goût simple, vrai et naturel, nous finirons ce qui concerne cet architecte en disant qu'on l'appelle le *Borromini de la France*.

OPPOSITION, s. f. On a déjà fait sentir ailleurs (*voyez* Contraste) la différence que la langue des beaux-arts et la théorie du goût ont établie entre ce que l'on entend par *contraste* et ce que généralement on exprime par le mot *opposition*.

Nous croyons toutefois devoir redire ici que le mot *contraste*, d'après l'usage, comporte l'idée d'un changement brusque et violent qui a lieu dans le rapprochement des objets ou des pensées, et qui produit aussi chez ceux qui l'éprouvent un changement d'impression inattendu; et il nous paroît que le mot *opposition* indique entre les choses, les idées ou les images des objets, une manière d'être plutôt différente que contraire, et dont l'impression ne sauroit opérer sur les sens et sur l'ame l'effet frappant de la surprise ou d'une sensation violente.

Si, d'après cette distinction, on applique l'idée de contraste telle qu'on l'a définie aux œuvres de l'architecture ou aux moyens qui lui sont propres, il est sensible que cet art n'est guère en état de produire les effets du genre de ceux qu'on peut appeler *contrastans*, c'est-à-dire qui surprennent vivement, et qui par une impression violente font rapidement passer l'ame d'une situation extrême à une autre. Cet art en effet ne pourroit employer, d'après la nature de ses moyens, que, par exemple, les extrêmes de la grandeur et de la petitesse, ceux de la richesse et de la pauvreté; ou bien, dans les proportions d'un local, une hauteur démesurée avec la largeur la plus

rétrécie. Mais on voit que ces jeux du caprice sont à peine supposables en idée, ou ne le sont que comme exemples de ridicule.

Dans la réalité, on ne sauroit admettre l'idée de *contraste* relativement aux œuvres ou aux effets de l'architecture, en tant que ce seroit transition subite d'une impression à une autre, comme il arrive dans les changemens du théâtre et des décorations scéniques. Toutefois on comprend que si les objets qui contrastent ainsi à nos yeux sur la scène représentent des images de l'architecture, ils sont cependant les ouvrages de la peinture. Or ce qu'on prétend, c'est que l'architecture, dans les monumens réels vus isolément, ne sauroit avoir ni les motifs ni les moyens d'opérer de ces sortes de contrastes qui résultent, soit des effets subits du changement de dimension, soit des passages inattendus des ténèbres à la clarté, soit d'autres expédiens plus ou moins factices qui ne sauroient faire partie de ses ressources naturelles.

Si le mot *opposition*, comme nous l'avons dit, semble devoir indiquer entre les objets, les images et les idées, un rapport de contrariété moins frappant et qui corresponde davantage avec ce qu'on appelle variété ou diversité; et si l'idée d'*opposition* est à celle de *contraste* ce que la nuance est à la couleur entière, sans aucun doute il entrera dans la nature, dans la fin et dans les moyens de l'architecture, d'introduire des *oppositions* dans ses ouvrages.

Effectivement, la combinaison des élémens matériels de cet art et des effets moraux que l'intelligence sait en tirer procure à l'artiste plus d'une sorte de procédés et de ressources pour opérer, selon le but qu'il se propose, divers genres d'*oppositions;* et il les emploie, soit pour corriger en certains cas l'effet d'une simplicité qui deviendroit monotonie, soit pour faire mieux apprécier la valeur de certaines qualités, soit pour produire sur les sens une impression plus clairement déterminée.

Par exemple, entre tous les moyens simplement matériels de produire les *oppositions* dont on parle, nous pourrions citer celui qui dépend de la diversité d'emploi des matériaux eux-mêmes ou de leur mélange. Un autre moyen pourroit être celui de disposer et de ménager dans plus d'une occasion des objets d'une moindre dimension, à la proximité de celui dont on veut faire valoir la grandeur linéaire.

Quant au premier de ces moyens matériels, il est reconnu qu'il y a des matériaux qui, par leur nature, leur couleur et les variétés qu'ils reçoivent du travail, peuvent produire dans l'ensemble ou les parties séparées d'un corps de bâtiment certains effets d'*opposition* propres, soit à indiquer, soit à faire ressortir certains degrés de simplicité, de rusticité, ou d'élégance et de richesse. Ainsi, des blocs laissés bruts, des pierres de taille rustiquées, pourront donner aux soubassemens d'un monument une apparence massive qui fera paroître plus élégantes les parties et les ordonnances supérieures. L'emploi de ce genre d'*opposition* a quelquefois été porté plus loin. Il existe à Rome un monument où l'architecte a fait entrer dans l'appareil de son étage inférieur des pierres façonnées en forme de rochers, dont l'*opposition* avec l'ordonnance supérieure semble avoir eu pour but de donner l'idée d'un établissement fondé sur le roc: on veut parler du palais de justice à *Monte Citorio*. Y auroit-il eu là une intention allégorique?

Quelquefois, pour rendre plus piquant l'aspect de la façade d'un édifice, l'architecte lui donne en *opposition*, pour le mieux détacher, des superficies taillées en refends ou bossagées. Ainsi à Rome le temple de Mars Vengeur se détachoit autrefois sur le fond de ce grand mur, composé de bossages très-saillans, dont il subsiste encore un beau reste, au Campo Vaccino, à l'arc de Pantano.

A l'égard des intérieurs, on sait que le goût enseigne à l'architecte décorateur, lorsqu'il emploie les marbres, les dorures ou les peintures, à l'embellissement de quelque local que ce soit, d'y ménager dans ce qui le précède ou l'accompagne l'*opposition* d'une économie de luxe décoratif et de simplicité d'ordonnance.

Nous avons mis au nombre des moyens matériels d'*opposition* en architecture certains effets de comparaison qui doivent résulter des diversités de mesures entre les masses et les parties d'un édifice.

L'on a avancé plus haut qu'il ne sauroit convenir aux procédés réguliers d'une composition architecturale de faire jouer entre eux les extrêmes de la grandeur et de la petitesse, dans les mesures des parties constitutives d'un ensemble. Toutefois on ne disconvient pas que quelque *opposition* raisonnée entre les dimensions d'un grand tout ne puisse y produire un effet agréable, surtout s'il ne paroît aucune affectation dans ces rapprochemens, et si leur existence sort naturellement du sujet principal de la composition. C'est ainsi, et à ces conditions, que dans l'ensemble d'une masse étendue et colossale, quelques masses accessoires et subordonnées, et déjà d'une assez grande dimension, feront mieux apprécier la grandeur relative du corps principal. Ainsi les petites coupoles qui, au dedans comme au dehors, servent d'accompagnement au dôme de Saint-Pierre, font à son égard l'effet naturel d'une échelle de proportion, et le font paroître plus vaste qu'il ne paroîtroit sans ces points d'*opposition*. Au contraire, les quatre petits dômes de la coupole du Val-de-Grâce ne sauroient, par leur exiguité, produire l'effet d'*opposition*, ni même celui de contraste, parce que leur effet est nul.

Mais les vrais moyens d'*opposition*, qui appartiennent moins aux rapprochemens matériels qu'au sentiment des impressions de l'effet et à l'action du goût, sont ceux qui procèdent du génie de l'artiste. Sous ce point de vue, loin qu'on puisse contester à l'architecture la faculté des *oppositions*, on seroit tenté d'y reconnoître plus sensiblement que dans d'autres arts

la nécessité de procéder dans ses œuvres par une succession habilement combinée de rapports qui, mis en *opposition* entre eux, y deviennent l'expression des qualités qu'elle veut exprimer, et des variétés qui les font valoir l'une par l'autre.

Les seuls détails de la *modénature*, ou de l'art de profiler, nous offrent les applications les plus sensibles de l'art des *oppositions*. C'est là qu'on peut se convaincre que le mérite de l'unité de caractère ne consiste pas à faire tout également délicat, également leger, également riche. Comme, dans la musique, le fort et le doux, les mouvemens vifs ou lents, doivent se succéder, sous peine de monotonie, de même dans l'emploi des masses, des lignes et des formes, l'architecture est tenue de diversifier les impressions qui en résultent sur nos sens, par un mélange de legères *oppositions* qui font d'autant plus valoir leur effet que cet effet n'est pas continu. Ainsi les Grecs, dans leurs profils du caractère le plus mâle et le plus énergique, ne manquèrent jamais d'introduire, après des membres forts et d'une grande saillie, quelques membres fins et légers, qui leur font *opposition*.

Telle est la nature de notre esprit, que nous ne jugeons bien que par comparaison. Or chacun des caractères, chacune des qualités que l'art et l'imitation veulent rendre sensibles, ont besoin de se présenter comme le font les ouvrages de la nature, c'est-à-dire accompagnés des qualités qui servent à les faire valoir. Il faut à tout ce qui est simple une variété qui l'empêche d'être de la monotonie; il faut opposer quelque légèreté à ce qu'on veut faire paroître massif et fort, sous peine de le faire tomber dans le lourd. La richesse des décorations ne sera qu'une confusion indigeste, si quelques parties n'y opposent des espaces lisses.

On comprend qu'il peut y avoir lieu pour beaucoup d'esprits à quelque confusion entre cette théorie de l'*opposition* et la théorie de l'*harmonie*, faute de faire aux règles de chacune de ces deux théories les modifications qu'elles comportent. Comme l'idée d'harmonie n'emporte pas celle d'unisson, mais au contraire celle de liaison entre des diversités, de même l'idee d'*opposition* est pour les formes de l'architecture ce qui donne lieu aux combinaisons d'où résulte le plaisir de la variété, plaisir qui n'existe et ne se rencontre qu'entre l'excès du simple et l'excès du composé.

Pour revenir à la différence du *contraste* et de l'*opposition*, nous dirons que l'emploi du *contraste* par sa nature ne sauroit appartenir, ni surtout dans le même degré, à tous les arts, mais qu'au contraire les moyens d'*opposition* ne peuvent point ne pas entrer dans le domaine de chacun d'eux.

Les arts du discours (ou de la poésie et de l'éloquence) sont ceux qui semblent avoir le privilège indefini du *contraste*. Leur empire, qui est celui des idees ou des images immaterielles, n'a dans le fait aucune borne sensible qui restreigne l'etendue des matières, des objets, dont le poète peut opérer les rapprochemens intellectuels en faisant *contraster* les rapports qu'il présente à notre imagination, c'est-à-dire à la vue immatérielle de notre esprit. Aussi la poésie se plaît-elle à rapprocher tous les extrêmes, et par conséquent à produire les *contrastes* les plus violens.

Mais cette faculté éprouve plus ou moins de restrictions dans les autres arts, en proportion de ce que leur action sur nous s'adresse plus ou moins au sens physique, et par des moyens plus ou moins matériels.

Ainsi nous éprouvons, et de la manière la plus sensible, que la musique est de tous les arts, après la poésie, celui qui peut opérer le plus de *contrastes*, entendus non dans le sens d'*oppositions* simples, mais bien de rapprochemens subits entre les élémens les plus distans, par l'effet du plus grand bruit ou du silence.

On ne sauroit contester à l'art de peindre la faculté d'opérer sur notre esprit et sur l'organe de la vue des effets contrastans, parce que cet art, au moyen des couleurs, peut produire entre les clairs et les ombres, dans certains sujets qui s'y prêtent, les mêmes contraires que la nature a établis entre le jour et la nuit.

Vainement chercheroit-on la même propriété dans les moyens et les œuvres de la sculpture, qui, quant aux effets directs sur l'organe, ne sauroit guère employer que des matières monochromes. Cet art ne peut avoir à sa disposition que les moyens d'*opposition*.

Il en est de même de l'architecture, qui n'a aussi que de la matière et une matière de même genre à mettre en œuvre; qui n'emploie que des lignes, des contours, des projections plus ou moins sensibles de masses, de profils, de mesures, de formes, et ne peut employer entre ces matériaux que les diversités ou les variétés, qui sont, comme on l'a vu, du simple domaine de l'*opposition*.

OPTIQUE, s. m. Science physico-mathématique, qui enseigne de quelle manière se fait la vision dans l'œil. Les principes de cette science sont la base de la délinéation et de la peinture. Ils ne sont pas moins utiles à l'architecte.

Les règles de l'*optique* (dit Perrault, *Ordonnance des colonnes*), appliquées à l'architecture, tendent à remédier aux erreurs des sens. Comme les images des choses, dans notre œil, sont plus petites et moins distinctes lorsque les objets sont éloignés que quand ils sont proches, et que les vues droites font paroître les objets autrement que quand elles sont obliques, on s'est imaginé qu'il falloit suppléer à cela comme étant un défaut auquel l'art doit remédier. De là certains systèmes tendant à changer les proportions et la situation des objets des membres de l'architecture et de leurs accessoires. L'on s'est même fondé sur l'autorité de Vitruve. Perrault a montré que

toute cette théorie étoit fausse, parce que l'esprit a la propriété de redresser les manières de voir les choses et sait les replacer dans leur état naturel. Nous avons rendu compte de toute cette critique au mot *changement de proportion*. (*Voyez* cet article.)

OR, s. m. L'*or*, en tant que métal solide, ne sauroit se considérer comme etant au nombre des matériaux que l'architecture ait jamais pu employer autrement que sous le rapport de dorure (*voyez* ce mot), dans l'ensemble et les détails des édifices. Rien n'empêche toutefois qu'il n'ait été mis en œuvre dans de petits modèles, de la manière dont on a vu des reliquaires précieux et autres objets qui sont du ressort de l'orfévrerie, consacrés dans les églises.

Nous ne trouvons dans l'histoire ancienne qu'une seule exception à ce qu'on vient d'avancer.

On peut en effet regarder comme un monument réel d'architecture la chambre sépulcrale qui renferma le corps d'Alexandre; et quoiqu'elle ait été établie sur un chariot qui la conduisit de Babylone en Egypte, ses dimensions et son ordonnance furent telles, qu'on doit y voir une espèce de petit temple périptère qui sans pouvoir aller de pair, pour la grandeur, avec les édifices ordinaires construits en pierre, auroit pu toujours passer pour une *ædicula*. Sa longueur étoit d'environ 20 pieds, sa largeur de 12. Or, on ne sauroit révoquer en doute que toute cette construction fût d'*or* solide et non de métal doré : non que par les mots *or solide* il faille entendre que tout étoit massif. Sans doute une armature étoit nécessaire pour donner de la consistance à tout l'ensemble, et il faut entendre qu'une carcasse ou, si l'on veut, une charpente en fer aura été disposée sur le plateau fixé au chariot, de manière à offrir un appui solide à tous les membres, à toutes les parties de l'ordonnance, aux colonnes, à l'entablement, au ceintre de la voûte : l'*or* solide dont on a parlé aura fourni le revêtement de cette armature.

On est porté à croire qu'il faut entendre par *or*, et non par *dorure*, les termes dont se sert Diodore de Sicile dans la description de ce monument, description qu'il a abrégée en la tirant de l'ouvrage qu'avoit publié sur cette merveille de l'art Hieronyme de Cardie. On sait en effet combien l'*or* étoit abondant en Asie, combien il en fut alors envoyé en Grèce; et il est probable que les généraux et héritiers d'Alexandre n'épargnèrent rien dans le monument qui devoit devenir, sur toute la route, le catafalque du héros.

Nous renverrons, pour l'analyse et la restitution de cet ouvrage, au tome IV des *Mémoires de la classe d'histoire et de littérature ancienne de l'Institut*, où nous avons ajouté à une discussion détaillée du texte de Diodore de Sicile un dessin qui représente l'image fidèle de l'objet décrit par l'historien.

Nous allons nous contenter d'en rapporter ici le texte traduit :

« D'abord on avoit préparé et fait au marteau, sur la mesure du corps (d'Alexandre), un cercueil d'*or* qu'on avoit rempli jusqu'à moitié d'aromates destinés à répandre une bonne odeur et à préserver le corps de la corruption.

» Sur le cercueil on plaça un cénotaphe également d'*or* qui en embrassoit exactement toute la surface extérieure.

» Par-dessus on avoit étendu un tapis de pourpre magnifiquement brodé en *or*, autour duquel on avoit étalé les armes du roi mort, pour que tout, dans cette composition, servît à rappeler ses exploits.

» On fit ensuite approcher le chariot destiné au transport. On avoit établi sur ce chariot une chambre d'*or* voûtée dont la couverture circulaire étoit ornée d'écailles formées par des pierres précieuses. Sa largeur étoit de 8 coudées, sa longueur de 12.

» Au-dessous du comble (entre le plafond et le toit) tout l'espace étoit occupé (en avant) par un trône d'*or* carré, orné de figures en relief de tragelaphes, d'où pendoient des anneaux d'*or* de la grandeur de deux palmes; et à ces anneaux s'attachoient des festons formés de fleurs de toutes sortes de couleurs.

» En haut régnoit une frange en réseau, avec de fortes sonnettes, pour annoncer au loin l'approche du char.

» Aux angles de la voûte s'élevoit de chaque côté une Victoire d'*or*, portant un trophée.

» La voûte étoit supportée par un péristyle d'*or*, dont les colonnes avoient des chapiteaux ioniques.

» Au dedans du péristyle (ou de la colonnade environnante) régnoit un réseau d'*or* dont les fils étoient de l'épaisseur d'un doigt, et quatre tableaux parallèles, remplis de figures. Ces tableaux étoient égaux aux murs (fournis par le réseau ou grillage d'*or*).

» Dans le premier tableau on voyoit un char richement travaillé en métal. Alexandre y étoit assis, tenant en main un sceptre magnifique. Autour de lui marchoient la garde macédonienne, armée de toutes pièces, et le bataillon des Perses, appelé les *Mélophores*. En avant étoient les Oplites.

» Le second tableau se composoit du train des éléphans, équipés en guerre, ayant en avant leurs Indiens, et par derrière les Macédoniens avec leurs armures ordinaires.

» On avoit figuré dans le troisième tableau des corps de cavalerie imitant les manœuvres et les évolutions d'un combat.

» Le quatrième représentoit des vaisseaux en ordre de bataille.

» A l'*ésodos* de la chambre (ou sous le vestibule en avant) il y avoit des lions d'*or* placés de manière qu'ils regardoient les entrans.

» Du milieu de chaque colonne s'élevoit un rinceau en acanthe d'*or*, qui alloit jusqu'au chapiteau.

» Au-dessus du faîte, et au milieu du comble, s'étendoit en plein air un tapis de pourpre sur lequel posoit une couronne d'olivier d'une grande dimension. Elle étoit d'*or*, et lorsque les rayons du soleil frappoient dessus, l'éclat s'en trouvoit répercuté de manière que de loin il produisoit l'effet des éclairs.

» Le train du chariot, sur lequel reposoit cet ensemble, avoit deux essieux autour desquels tournoient quatre roues à la persane, dont les rayons et les jantes étoient dorés; les bandes seules étoient en fer. Des têtes de lion d'*or*, dont les gueules mordoient un fer de lance, faisoient l'ornement des moyeux.

» Au milieu de la longueur du chariot et au point central de la chambre étoit adapté, avec beaucoup d'art, un pivot sur lequel l'édifice, maintenu en équilibre, conservoit son niveau, et se trouvoit aussi garanti contre les secousses et préservé de l'inconvénient des inégalités du terrain.

» Il y avoit quatre timons, à chacun desquels étoit attaché un quadruple rang de jougs, quatre mulets à chaque joug. Le nombre des mulets étoit de soixante-quatre. On avoit choisi les plus forts et les plus hauts. Chacun d'eux avoit sur la tête une couronne dorée, des sonnettes d'*or* aux deux côtés de la mâchoire, et autour du cou des colliers chargés de pierres précieuses. «

Cette description, à laquelle nous n'ajouterons aucune des explications qui alongeroient outre mesure cet article, nous a paru devoir trouver sa place dans le *Dictionnaire d'architecture*, comme présentant l'idée d'un des monumens les plus riches de l'art, et en même temps un ouvrage de mécanique des plus particuliers. Nous avons cru le devoir placer à l'article *or*, comme exemple du plus prodigieux emploi qu'on ait jamais fait de ce métal précieux à aucun travail, et appliqué en même temps à un objet qui fut véritablement un ouvrage d'architecture.

Nous dirons en finissant cet article, que si l'*or* fut employé jadis avec profusion, dans la sculpture surtout et dans les colosses d'*or* et d'ivoire (*voyez* l'article IVOIRE), ce fut uniquement comme appliqué, soit au bronze, soit à la pierre et au stuc, que nous le voyons figurer dans les monumens de l'architecture proprement dite. Mais tous ces emplois ne font supposer autre chose que l'application de l'*or* en feuilles, c'est-à-dire la dorure. Ainsi nous renvoyons le lecteur à ce mot. (*Voyez* DORURE.)

ORANGE. Le nom moderne de cette ville de Provence est une corruption du mot *Aransio*, ancienne ville du pays des *Cavares*. Il auroit fallu, si l'usage l'eût permis, écrire *Aurange*.

Cette ville a conservé plusieurs restes très-remarquables d'antiquités romaines. Le mieux conservé est, dans une plaine, à quatre cents pas des dernières maisons de la ville, un arc de triomphe de 66 pieds de large sur 60 de hauteur; il est percé de trois arcades : celle du milieu est plus large et plus haute que ses collatérales. Quatre colonnes corinthiennes ornent la masse inférieure de l'arc, et séparent les trois arcades, une à chaque angle; les deux autres accompagnent la grande arcade : elles supportent un entablement qui est surmonté d'un premier attique interrompu par un fronton situé au-dessus de l'arc du milieu; un second attique, beaucoup plus élevé, couronne la masse, et des restes de piédestaux font voir qu'il devoit y avoir des statues.

Les parties latérales du monument sont ornées aussi de quatre colonnes corinthiennes; et dans leurs entrecolonnemens s'élèvent des trophées au bas desquels on voit encore des figures de villes ou de provinces captives.

Cet arc de triomphe, dont on ignore la date, est resté jusqu'à présent un objet de controverse entre les antiquaires. Aucune inscription suffisante ne donne de lumière à cet égard. Quelques noms inscrits sur les armes, les boucliers et autres espaces, sont des indications trop vagues pour qu'on puisse y fonder autre chose que des conjectures. Maffei, d'après le style de l'architecture et de la sculpture, a pensé que cet arc fut élevé au temps d'Adrien; d'autres en font remonter l'époque jusqu'à Auguste et J. César. Il nous semble qu'à défaut de toute autorité positive on peut s'aider du goût de l'ouvrage pour en conjecturer aussi l'époque.

Si l'on s'en rapporte à cette mesure de critique, on est obligé de convenir que tout décèle, dans la composition, le style et la décoration du monument, un âge fort éloigné de celui qui vit naître les ouvrages les plus renommés de l'architecture des Romains.

La composition de l'arc est la moins simple et, si l'on peut dire, la plus chargée de toutes celles dont les monumens de ce genre nous donnent l'idée, soit ceux qui furent exécutés à Rome, soit ceux dont les médailles nous ont conservé les types et les formes. Cette surcharge de formes est sensible dans cette cumulation du fronton élevé au-dessus du grand arc, et coupant l'espace du premier attique; dans la surimposition du second attique, beaucoup plus élevé que le premier, et qui indique, par les saillies du massif du milieu et les deux piédestaux accompagnans, qu'un char de triomphe et des statues devoient en porter l'élévation à une plus grande hauteur.

La profusion des ornemens n'y est pas moins remarquable dans les bordures des parties ceintrées des arcades, dans les trophées de bas-reliefs répandus sur toutes les superficies, tant des faces que des parties latérales. On ne sauroit nier que cet ensemble, dont l'exécution est assez louable, n'ait dû offrir un aspect fort magnifique et fort riche; mais on sait que l'abus du luxe décoratif est un des caractères de ces siècles où la richesse remplaça le goût. Or, en suivant cette analogie, on est conduit à croire que l'arc d'*Orange*

devroit s'attribuer à un siècle encore postérieur à celui d'Adrien.

Les trophées des victoires navales, composés de tous les attributs maritimes, tels que proues de navires, ancres, rames, acrostoles, aplustres, etc. qui partagent la décoration de cet arc, avec les trophées composés d'armes de guerre de terre, ont rendu plus difficile encore à expliquer l'érection d'un tel monument dans un lieu aussi éloigné du théâtre des batailles navales. On a donc soupçonné de cela même, et des noms gravés sur les armures, qui indiquent des époques fort différentes, que cet arc fut exécuté pour rappeler à la fois toutes les victoires des Romains, non-seulement dans la Provence, mais dans toute la Gaule narbonnaise.

Après l'arc d'*Orange*, le monument le plus remarquable de cette ville est celui qu'on appelle improprement aujourd'hui le *Cirque*. Ce prétendu cirque est un théâtre dont beaucoup de parties se sont conservées.

La partie circulaire, où se trouvoient établis les siéges des spectateurs, est pratiquée dans la montagne; les deux extrémités du demi-cercle étoient liées par des constructions à la scène, où elles se terminoient. C'est ainsi que sont bâtis la plupart des théâtres qui existent encore. (*Voyez* Théâtre.)

Le mur qui coupoit le demi-cercle et qui formoit le fond de la scène subsiste en son entier, et produit un fort bel effet vu de la grande place. On reconnoît du premier coup-d'œil, à la manière dont il a été bâti, qu'il est de construction romaine. Il a 108 pieds de haut et 300 de large : il est tout en belles pierres carrées, égales, jointes avec la plus grande exactitude. Son élévation se compose de deux rangées d'arcades séparées par un grand intervalle, et elle se termine dans le haut par une sorte d'attique. Au milieu du rang des portiques inférieurs s'ouvre une grande porte, qui devoit être l'entrée principale des acteurs et des personnages scéniques employés dans les chœurs.

Des deux côtés de ce mur, formant la scène, on trouve une entrée dans deux salles contiguës qui sans doute servirent à contenir les personnages qui devoient arriver latéralement sur le théâtre; peut-être à d'autres usages encore.

Le haut du mur de la scène a dans sa façade plusieurs rangées de pierres saillantes (ou corbeaux) espacées également et trouées perpendiculairement, pour recevoir ces mâts à l'extrémité desquels on attachoit les voiles qui servoient à préserver les spectateurs des ardeurs du soleil.

On ne peut se défendre d'un sentiment d'admiration en voyant ce beau reste du théâtre d'*Orange*, sa belle construction, la régularité et la solidité de son appareil, composé de pierres énormes jointes sans aucun ciment, et dont quelques-unes sont longues de 15 pieds sur une épaisseur proportionnée.

Orange possédoit encore d'autres édifices antiques, un amphithéâtre, des thermes, un aqueduc; il n'en existe plus que quelques arcades qui sont enclavées dans les murs des maisons. Tout le sol de cette ville et de ses environs est une mine qui rendroit certainement, si on la fouilloit avec soin, beaucoup de matériaux plus ou moins précieux pour l'histoire et pour les arts.

On y a déjà recueilli des mosaïques, des inscriptions, des fragmens de tombeaux, des statues, etc.

ORANGERIE, s. f. Bâtiment destiné à serrer les orangers pendant l'hiver, et dans lequel, au moyen de poêles, on leur procure une atmosphère artificielle portée à la température des climats d'où viennent ces arbres. (*Voyez* Serre.)

Les orangers et les citronniers sont en effet des arbres exotiques, et qui ne se sont acclimatés que difficilement en Grèce, et surtout en Italie.

Que ce soient les oranges ou les citrons que les Latins ont nommés *mala aurantia*, pommes d'or des Hespérides apportées en Grèce par Hercule, on n'en peut fixer exactement la transplantation dans ce pays qu'à une époque bien postérieure. Elle est indiquée par une comédie d'Aristophane, où un jeune homme présente des citrons à sa maîtresse en lui disant que l'espèce en a été apportée tout récemment des États du grand roi à Athènes. Ils se répandirent bientôt dans toute la Grèce, mais il n'y en avoit pas encore en Italie du temps de Pline. Il dit qu'on en avoit apporté de Grèce plusieurs fois, mais qu'ils n'avoient pu s'acclimater; ce ne fut qu'environ cinquante ans après, et du temps d'Adrien, qu'on trouva le moyen de les faire venir de semence; et depuis lors l'Italie en fut remplie. Enfin, ils ne tardèrent pas à pénétrer en Provence et en Languedoc.

Les *orangeries*, en forme de galerie voûtée et garnie de croisées et doubles châssis, sont bâties à l'exposition du midi et à proximité du parterre où l'on range les caisses d'orangers dans la belle saison. Le parterre où ces arbres sont disposés d'une manière régulière, et qui n'est guère orné que de carrés de gazon, de vases et de statues, prend aussi le nom d'*orangerie*.

En France et dans le Nord les *orangeries* sont devenues d'une grande importance, et on les a décorées de tout le luxe de l'architecture, et même de peintures à l'intérieur; mais comme composition architectonique, l'*orangerie* de Versailles est sans contredit le plus beau monument de ce genre : il offre une masse et un développement qui lui donnent l'aspect d'un immense édifice. On a converti à cet usage ce qu'en Italie on nomme *grottes*, c'est-à-dire les appartemens du rez-de-chaussée voûtés qui supportent les terrasses, et que dans ce pays on habite pendant les grandes chaleurs; c'est surtout dans les sites où le terrain est inégal et escarpé qu'on peut aisément se procurer ces sortes d'édifices, qui ont alors la propriété de se tenir à une température modérée et égale, comme les caves, sans en avoir l'humidité. On a profité à Versailles d'une pareille configuration de ter-

rain; et l'*Orangerie*, construite contre l'escarpement de la grande terrasse, au niveau de laquelle on arrive par deux immenses rampes, offre une disposition admirable pour son emploi. En effet, ces deux escaliers, disposés de chaque côté et en avant du bâtiment principal, le garantissent de l'impression de tous les vents froids, et n'empêchent pas le soleil à son midi de frapper sur la façade; l'espace resté vide entre les rampes est disposé en parterre à six compartimens de gazon, avec un grand bassin au milieu. L'*Orangerie* consiste donc en trois galeries; celle du fond a 80 toises de longueur; au milieu s'élève la statue en marbre de Louis XIV; les deux autres galeries en retour ont 60 toises, et communiquent à la grande par deux tours rondes qui ont leur saillie en dehors. Ces galeries sont décorées d'un ordre toscan, et dans le vestibule on remarque une statue de Cérès en pierre de touche.

ORATOIRE, s. m. Lieu consacré à la prière.

Il y en a de deux sortes; les uns particuliers, les autres publics.

Les *oratoires* particuliers sont de petites pièces situées le plus souvent dans un endroit retiré des grandes maisons, à l'abri des distractions et du bruit, pour pouvoir se livrer à la méditation et à la prière. Ce lieu correspond en quelque sorte à ce qu'étoit, dans les maisons des anciens Romains, le *lararium* (*voyez* Laraire), où l'on entretenoit et conservoit le culte et les images des dieux domestiques. Aujourd'hui on n'y admet ordinairement d'autres objets qu'un prie-dieu, surmonté d'un crucifix ou de quelque tableau représentant un sujet pieux. Dans quelques *oratoires* de palais on voit une table en forme d'autel; mais elle n'est pas consacrée, et l'on n'y célèbre pas le sacrifice de la messe.

Les *oratoires* publics sont de deux genres, qui se font distinguer par leur situation et leur étendue.

Par exemple, en Italie on appellera de ce nom toute chapelle isolée qui n'est pas habituellement desservie. On en voit de semblables dans un grand nombre de jardins de couvens, et qui sont revêtus de coquillages formant une sorte de mosaïque. On en trouve aussi, soit en des lieux écartés, soit sur le bord des routes, sur l'escarpement des montagnes, et qui sont sur la voie de quelque hermitage.

Mais il est de plusgrands édifices sacrés que l'on appelle *oratoires*. Ainsi à Rome plusieurs petites eglises portent généralement ce nom. Tels sont l'*oratorio* de la *via Crucis*, au *Campo Vaccino*, ceux de Saint-Marcel, de Sainte-Marie-du-Mont-Carmel, des cinq Plaies, etc.

Il est enfin des *oratoires* aussi grands que des églises. De ce nombre est à Rome l'*oratorio* de la Chiesa Nuova, construit par Borromini, et qui est un de ses ouvrages les moins capricieux.

Plus d'un artiste célèbre a attaché son nom à la construction ou à la décoration de quelque *oratoire*. Vignola et Palladio en ont construit ou en ont embelli les portails. L'*oratoire* de Saint-Roch à Venise est célèbre par les peintures dont Tintoret l'a orné.

En France on appeloit (par syncope) *oratoire* l'église qui appartenoit à la congrégation qui porte ce nom, et dont les membres s'appeloient *oratoriens*. Une de leurs églises, située à Paris rue Saint-Honoré, porte encore aujourd'hui le nom d'*Oratoire*.

ORCAGNA. (*Voyez* André de Cionne.)

ORCHESTRE, s. m. C'est le même mot que le mot grec *orchestra;* mais il signifie, dans l'usage des théâtres modernes, tout autre chose que dans le théâtre antique.

Chez les Grecs et les Romains ce mot signifioit le lieu où l'on dansoit; c'étoit la place comprise entre le *proscenium*, destiné aux acteurs, et l'amphithéâtre, composé des gradins où étoient assis les spectateurs: là s'exécutoient les chœurs de danse.

Dans les théâtres modernes, *orchestre* se dit de l'espace qui vient après la rampe de la scène, et où se tiennent ceux qui jouent des instrumens. Par extension on a encore donné ce nom à une enceinte qui environne celle de l'*orchestre* proprement dit, et qui renferme des bancs et des siéges pour un certain nombre de spectateurs.

On doit porter en général une attention particulière à la fabrication de l'*orchestre*, c'est-à-dire de cette enceinte où se tiennent les exécutans: on doit lui donner des proportions convenables pour que les symphonistes y soient le plus rassemblés et le mieux distribués qu'il est possible. Il est important qu'il ne soit situé ni trop haut, de peur d'intercepter au spectateur la vue de la scène, ni trop bas, dans la crainte que l'effet des corps sonores s'en trouve diminué.

Le système de la construction d'un *orchestre* veut qu'on regarde l'enceinte destinée à renfermer les symphonistes et leurs instrumens, comme une sorte de grand instrument lui-même, auquel on doit procurer toutes les propriétés qui tendent à faire vibrer les sons. C'est pourquoi cette enceinte doit être d'un bois léger, comme celui du sapin, et on l'établit sur un vide, avec des arcs-boutans; en sorte que le corps même de l'*orchestre* portant pour ainsi dire en l'air et ne touchant à rien, acquière, par le seul fait de l'isolement, une plus grande résonnance.

Pour ce qui regarde avec plus de détail l'*orchestre* du théâtre grec et romain, *voyez* le mot Théatre.

ORDONNANCE, s. f. Ce mot est un synonyme de *disposition*, de *distribution* (*voyez* ces mots); mais dans l'application qu'on en fait, soit à l'architecture en général, soit à un édifice en particulier, on lui donne des significations qui diffèrent entre elles comme l'espèce diffère du genre.

Lorsqu'on se sert de ce mot en théorie générale, on fait de ce qu'on appelle *ordonnance* comme une

des parties élémentaires de l'art de bâtir. C'est ainsi que Vitruve a cherché à distinguer, entre toutes les choses qui constituent l'architecture, *ex quibus architectura constat* (liv. 1, ch. II), l'*ordinatio* de la *dispositio* et de la *distributio*. Mais ces distinctions sont trop arbitraires; et si jamais l'usage de ces mots y fixa quelque variété sensible, il seroit aujourd'hui assez difficile de l'apercevoir et d'en faire passer les nuances dans les acceptions des mots français qui leur correspondent.

Nous nous contenterons de dire que *ordonnance*, lorsqu'on l'emploie (comme lorsqu'on dit l'*ordonnance* dans l'art de bâtir), nous paroît exprimer cet art de disposer convenablement et selon l'objet de l'édifice, 1° dans son élévation, les masses, les parties de la construction, les colonnes, les pleins et les vides; 2° dans son plan, les entrées, les dégagemens, les communications, la correspondance des différentes pièces, mais seulement en grand; les détails en cette partie dépendant de ce qu'on appelle *distribution*. (*Voyez* ce mot.)

Ordonnance, lorsqu'on fait l'application de ce mot non à l'architecture, mais à un de ses ouvrages ou à un édifice en particulier, signifie la manière dont l'architecte en a ordonné les masses, les parties, les détails considérés dans leur ensemble, dans leur effet, dans l'impression que leur aspect produit, et aussi dans le caractère qui doit être propre de l'édifice. Ainsi on dira que l'*ordonnance* de tel bâtiment est noble, grande, simple ou commune, mesquine et découpée. Sous ce rapport l'*ordonnance* d'un édifice doit être en accord, non-seulement avec sa dimension, mais encore avec son emploi. Il y a tel vaste palais dont l'*ordonnance* est trop peu conforme à son étendue; il y a telle *ordonnance* qui a trop d'importance pour la petitesse de son bâtiment.

Ordonnance est ainsi à l'*ordre*, considéré comme qualité dans l'architecture, ce que l'effet est à la cause; c'est, si l'on peut dire, l'*ordre* mis en application.

Quant à l'*ordre* entendu dans le langage de l'art, en tant qu'assemblage de rapports, de formes et de proportions dont chaque genre de colonne est l'indicateur et le type, on dira qu'il y a autant d'*ordonnances* que d'*ordres* de colonnes. On donne donc le nom d'*ordonnance* à une disposition quelconque de colonnes appartenant à chacun des *ordres*, et chacune de ces *ordonnances* prendra le nom de chaque ordre. Il y a ainsi des *ordonnances* dorique, ionique et corinthienne.

Non-seulement on appelle ainsi chacune des manières dont chacun des trois ordres est mis en œuvre par l'architecte, dans le plan et l'élévation d'un édifice, mais on donne encore ce nom à la masse de l'édifice qui, dans son élévation, n'aura point de colonnes, pourvu que les parties de cette élévation présentent des espaces proportionnés aux règles de tel ou tel ordre, et des détails de moulures ou de profils qui rappellent le goût et le caractère des détails affectés à ces ordres.

On reconnoît aussi cinq sortes d'*ordonnances* qui se fondent, pour la disposition des colonnes, dans les péristyles antérieurs des temples, sur le nombre de colonnes formant le front de ces péristyles, depuis le temple qui n'a que deux colonnes aux angles, et progressivement jusqu'au temple qui en a dix, ou le décastyle.

ORDRE, s. m. Ce mot, en architecture, a une acception générale qui n'a besoin d'aucune définition, puisque tous les synonymes, tels que *arrangement*, *disposition*, etc. n'en donneroient pas une idée plus claire.

L'idée d'*ordre* est une de ces idées primaires qui portent leur explication avec elles, et servent à en expliquer d'autres plutôt que les autres ne peuvent servir à l'expliquer : aussi y a-t-il peu de mots qui aient de plus nombreux emplois.

Appliqué à l'architecture, ce mot signifie donc généralement, comme dans les œuvres de la nature et dans celles de toutes les productions de l'homme, un certain système de disposition des parties d'un tout, et de leur rapport entre elles et avec le tout, qui montre qu'une intention intelligente y a présidé. Le hasard ne produit aucun *ordre*, c'est-à-dire aucun état de choses qui dénote la nécessité d'une existence de rapports prévus et constans. Aussi rien, par l'effet du hasard, ne peut arriver ou se succéder d'une manière semblable; et c'est l'effet contraire, c'est-à-dire la continuité, la perpétuité et le retour toujours le même des mêmes causes, des mêmes résultats et des mêmes phénomènes qui, de tout temps, a dû attester à la raison humaine l'existence d'une providence, source et principe immuable de l'*ordre* par excellence qui régit l'univers.

Les ouvrages de l'homme approchent donc le plus de ceux de l'auteur de la nature, selon qu'on y découvre le plus d'applications du principe intelligent, que l'homme seul entre tous les êtres créés a reçu de la Divinité. C'est par l'*ordre* que se manifeste ce principe d'intelligence; c'est aussi ce que nous admirons dans l'organisation des sociétés, dans la législation des peuples, dans les productions du génie, dans tous les ouvrages de l'industrie. C'est vers la perfection de l'*ordre* que tendent sans cesse les méditations des philosophes, les recherches des savans, les travaux des artistes.

Entre tous les arts, il n'en est point où l'existence et l'application de l'*ordre* se fassent mieux sentir que dans l'architecture, considérée non pas seulement sous les rapports physiques qu'elle a avec les besoins des hommes, mais plus particulièrement encore dans ces combinaisons intellectuelles que l'art, comme production de l'esprit, se plaît à manifester et à

rendre sensibles aux yeux pour satisfaire la raison et le goût.

Ce qu'on appelle *ordre* est donc une chose sur laquelle s'accorde un sentiment général chez tous les hommes. On peut affirmer qu'il est dans leur nature d'y tendre; mais en ce genre comme en beaucoup d'autres tous n'y parviennent point; et ceux-là en approchent le plus qui en ont le plus et le mieux étudié les lois dans le livre de la nature, lequel, bien qu'ouvert à tous, n'est compris que par le petit nombre. Cette étude n'arrive à son plus haut degré que chez les peuples et chez les hommes où la plus grande et la plus parfaite civilisation aura développé les facultés propres à saisir, dans leurs causes et dans leurs effets, les propriétés des rapports qui unissent entre eux les objets physiques et les choses de l'intelligence.

Lorsqu'on observe quels sont les peuples qui se sont le plus livrés à cette étude, on remarque aussi que c'est chez eux que les arts de l'imitation sont parvenus à ce degré éminent de justesse, d'harmonie, de vérité, de proportion, toutes qualités qui émanent du principe général de l'*ordre*.

Entre ces arts, on l'a déjà dit, l'architecture, qui ne consiste qu'en rapports, est l'art dont la perfection peut le plus facilement se mesurer par l'*ordre* qu'on y verra dominer, et par l'évidence avec laquelle il s'y montrera.

Nul doute que dans toutes les architectures les plus étrangères entre elles il ne règne quelque élément d'*ordre*. Une négation absolue d'*ordre* ne sauroit peut-être exister dans aucun ouvrage des hommes, et l'on en retrouvera toujours quelque idée jusque dans la hutte ou dans la cabane la plus informe du sauvage; mais il est sensible qu'en fait de théorie on n'appliquera la notion d'*ordre* qu'à l'ouvrage qui en portera le caractère au plus haut degré.

Or l'*ordre* par excellence dans l'architecture sera celui qui reposera sur le système le plus complet, c'est-à-dire celui où se montrera le plus à découvert le principe de l'intelligence; qui aura coordonné de la manière la plus juste, la plus constante, les rapports de chaque partie avec le tout, et du tout avec chaque partie, par l'harmonie des proportions.

Mais c'est, comme on le dira ailleurs (*voyez* PROPORTION), sur l'idée de proportion que le plus grand nombre prend le change. On donne très-improprement ce nom aux principaux rapports d'un objet quelconque: chaque objet a sans doute des rapports de hauteur, de largeur, etc. mais ces simples rapports de mesure ne font pas la proportion. Il n'y a réellement que les corps appelés *organisés* qui aient des proportions; cela s'entend d'un seul mot. Ainsi, de la grosseur de la branche de chaque arbre on ne conclura ni la grandeur ni la grosseur de l'arbre, car l'on sait combien de hasards rendroient cette règle fautive et trompeuse en généralisant son application. Au contraire, chaque animal est organisé d'une manière tellement constante dans son espèce, et les rapports d'un de ses membres avec son corps sont tellement uniformes, qu'une seule partie vous fait connoître la mesure du tout (*ex ungue leonem*); et réciproquement on peut le dire du tout.

Voilà ce qu'on appelle proportion; voilà l'image de l'*ordre*. S'il est impossible de nier que ce ne soit là l'*ordre* par excellence appliqué aux œuvres de l'architecture, il ne sera pas difficile de discerner, entre les diverses architectures connues, quelle sera celle qui méritera la préférence sur les autres. Il est clair que ceci nous offre une mesure qui ne dépend ni du caprice ni de la prévention.

Nous ne prétendons pas ici parcourir tous les pays de la terre pour soumettre à ce parallèle les différentes manières de bâtir (que les articles de ce Dictionnaire ont déjà fait connoître); un court exposé suffira au résultat de cette théorie.

Deux seules architectures peuvent être soumises à cette recherche: celle de l'Égypte et celle qu'on nomme gothique.

Y eut-il en Égypte un principe d'*ordre* tellement régulier, tellement généralisé et constant, qu'on puisse en déduire un véritable système de proportions? Quelque prévention que les monumens aujourd'hui bien connus de cette architecture aient pu faire naître en sa faveur, nous croyons qu'on s'est trompé en cherchant à leur appliquer les mêmes propriétés que celles des Grecs. D'abord, l'extraordinaire simplicité des masses de bâtimens égyptiens, leur constante monotonie, l'esprit tout-à-fait routinier de la nation dans tous ses ouvrages, nous font regarder comme aussi invraisemblable qu'elle eût été inutile, une étude de rapports destinés à plaire beaucoup plus encore à l'esprit qu'aux yeux. On sait qu'un temple, dans son ensemble et dans ses parties, étoit nécessairement assujéti en Égypte aux types qu'une religion ennemie de toute nouveauté avoit une fois consacrés; on se persuade donc aisément qu'un pareil édifice ne reclama ni le génie particulier de l'artiste, ni ces essais multipliés dont il a besoin pour découvrir les causes des impressions de l'art sur notre esprit. En Égypte, *grandeur* et *solidité* furent les qualités que la religion avoit permis à l'architecte d'exprimer; mais la grandeur et la solidité peuvent exister sans aucun système de proportions. Des colonnes massives, des plates-bandes massives, des murs massifs, voilà toute l'architecture égyptienne.

On y trouve, il est vrai, des colonnes diversement fuselées, et des chapiteaux variés et même très-diversifiés dans leurs formes; mais on n'a jamais remarqué qu'il se soit établi un rapport nécessaire entre les formes et les ornemens de tel chapiteau, et la conformation comme la décoration de telle colonne; on n'a jamais pu établir qu'il y ait eu un rapport constant entre la hauteur de tel chapiteau et celle de telle colonne; et l'on voit un chapiteau à feuillages

(par exemple) et à plusieurs étages sur la même colonne, tantôt plus basse, tantôt plus élevée ou plus grêle, tantôt plus épaisse ou plus svelte. Une certaine uniformité de mesure règne, il est vrai, entre la hauteur et la grosseur de quelques colonnes; mais ces choses-là se rencontrent partout, et les procédés les plus simples de la construction servent à établir ce rapport. Il y eut certainement en Egypte des mesures fixées partout, et l'on faisoit un temple, une colonne, comme on faisoit une statue, avec le compas, voilà tout; mais le compas ou l'emploi simple et mécanique de cet instrument ne donnent point ces rapports d'harmonie, de goût et de beauté, sur lesquels repose l'*ordre* par excellence.

Le trop d'uniformité et de servilité s'opposa en Egypte à ce qu'il s'y établit un système de proportions, résultat de l'*ordre*, résultat dont la propriété est de manifester l'intelligence qui le produit. Il y avoit des mesures générales, c'est-à-dire celles que le besoin et l'habitude fixent dans les produits routiniers de l'industrie entre les parties principales; mais on n'y connut pas ce module régulateur qui peut devenir la mesure de tous les édifices, et qu'on peut trouver dans chacune de leurs plus petites parties.

L'excès de simplicité et d'uniformité routinière s'opposa, dans l'architecture égyptienne, à la découverte d'un système de rapports à la fois fixes dans leurs principes et variables dans leurs applications, selon les différences de caractère et d'idées que l'art veut exprimer. Nous avons vu, au contraire, à l'article Gothique, que le genre de bâtisse auquel on donne ce nom naquit, par un sort divers, de tant d'élémens hétérogènes, et prit naissance dans des temps d'une telle confusion, d'une telle ignorance, que l'extrême diversité de formes, inspirées par le seul caprice, empêcha tout vrai système de proportion de s'introduire dans une architecture qui n'exprime réellement à l'esprit, par le mélange d'élémens qui le constituent, que l'idée du désordre.

Il faut ici s'entendre sur les vraies notions que comporte cette matière; car beaucoup de personnes se trompent dans les idées qu'elles se forment de l'*ordre* et de la proportion en architecture. Lorsqu'on entre dans un intérieur d'église gothique, on est frappé de la disposition régulière des piliers et des arcades dont elle se compose; on y admire l'enlacement de ses voûtes, la légèreté et ce qu'on appelle la hardiesse de ses masses; mais tous ces mérites, quelle que soit leur valeur, ne tiennent en rien au principe de l'espèce d'*ordre* que nous disons être celui du système d'une architecture. Beaucoup de choses dictées par le seul instinct peuvent produire des beautés dans cet art, et n'avoir point de proportions dans le sens qu'il faut attacher à ce mot. Ainsi interrogez l'architecture gothique, demandez-lui si ses piliers ont des rapports fixes entre eux et entre leurs parties: elle vous répondra, par les faits, que le même pilier pourra avoir en hauteur trois fois ou six fois et encore plus la même grosseur; que rien de tout cela n'y est déterminé de manière à être constant ni dans les édifices, ni même dans un seul bâtiment, quelle que soit sa dimension. Demandez-lui si le chapiteau a un rapport de grandeur, de forme et d'ornement avec son pilier: elle vous répondra, par les faits, que le seul caprice ou le hasard en décide. Demandez-lui si elle a des membres, des saillies, des détails correspondant à telle ou à telle disposition: elle vous dira que jamais elle ne s'est inquiétée d'autres rapports que de ceux de la bâtisse et de l'exécution; elle vous montrera les supports les plus écrasés à côté des fuseaux les plus élancés; elle vous fera voir des agroupemens de petites colonnes qui ne supportent rien, et tantôt une multitude de ces supports inutiles, tantôt des masses en porte-à-faux ou sans supports. Si vous lui demandez raison de ses extérieurs d'églises, elle ne vous répondra que par une confusion indigeste de parties et de détails incohérens, découpés par le caprice le plus ignorant. Si elle fait des élévations, elle ne leur proportionne jamais leur soutien, et elle tire vanité d'une procérité qui n'aspire qu'à paroître un tour de force.

Il n'y a donc point un système de proportion dans le gothique; il n'y règne point un principe d'*ordre* qui permette de demander à chaque partie, à chaque détail, à chaque ornement, la raison qui les coordonne au tout et avec d'autres parties, d'autres détails, d'autres ornemens.

On croit qu'il est fort inutile de montrer qu'un pareil esprit n'entra jamais dans l'architecture indienne (*voyez* ce mot), produit d'un instinct encore plus borné, et où le luxe d'ornemens les plus désordonnés prend la place des formes qui pourroient constituer une manière quelconque de bâtir. Encore plus, sans doute, sera-t-on dispensé de chercher la moindre indication du principe d'*ordre* dont il s'agit ici, dans les légèretés des structures de la Chine et chez un peuple où tout a été, de tout temps, réduit en routine. Faisons donc voir maintenant que le principe d'*ordre* que nous n'avons pu trouver dans aucune des architectures connues, non-seulement est lisiblement écrit dans l'architecture grecque, mais ne peut pas ne point y être, puisque cette architecture lui a dû, en quelque sorte, sa naissance.

En effet il faut se souvenir (nous n'en donnerons pas ici les preuves, *voyez* les mots Architecture, Bois, Charpente, Dorique, etc.) que l'architecture grecque, telle que les monumens nous la présentent avec les développemens et les modifications qui l'ont fixée et l'ont rendue applicable à tous les peuples, n'eut pas pour créateur unique cet instinct qui partout apprit à tailler et assembler des pierres. Elle seule eut, pendant les siècles qui l'ont formée, une espèce de modèle; et ce modèle étoit lui-même une combinaison de parties assorties et mises en rapport constant par la nécessité et le raisonnement. Elle naquit donc d'une combinaison préexistante, dont elle

adopta les principales données; de là son principe d'*ordre*. Le bois, qui forma en Grèce les premiers édifices, y produisit un composé, par assemblage, de pièces, qui se trouvèrent subordonnées à des rapports naturellement uniformes partout. Voilà ce qui porta dans l'assimilation qu'en fit la construction en pierre, cette régularité de disposition dont toutefois l'esprit de l'imitation sut écarter ce qui auroit pu y introduire l'immuable fixité de la routine. On ne prit du modèle que l'esprit d'*ordre* et de proportion, et la variété y fit entrer une dose de liberté suffisante pour que l'art pût se ployer à l'expression de plus d'une sorte de qualité.

Mais en se donnant un système de proportions, dans les premières combinaisons de la construction en bois, l'art avoit encore besoin d'étudier l'esprit des proportions dans un plus grand modèle, celui de la nature. Il arriva donc en Grèce ce qui n'est arrivé nulle part ailleurs; c'est qu'à mesure que l'imitation de la nature se perfectionnoit dans les images que l'art du dessin faisoit du corps humain, cet esprit d'imitation dut nécessairement avoir son influence sur l'architecture.

Or, c'est ici qu'en réfléchissant au lien commun qui réunit tous les arts, on aperçoit tout à la fois comment et pourquoi l'ignorance des proportions de la nature, dans le corps humain, dut réagir sur l'art de bâtir des Egyptiens, des Gothiques, des Indiens et des autres peuples, et aussi comment et pourquoi l'architecture qui a le plus d'*ordre*, ou de proportions fixes, fut celle du peuple qui porta le plus loin l'étude et la science des proportions dans la peinture, la délinéation et la sculpture des corps.

Ce fut par-là que l'architecte, comparant son ouvrage à celui de la nature dans les êtres organisés, se donna un nouveau modèle par analogie; et ce nouveau modèle consista (comme on l'a dit aux articles ci-dessus cités), non dans la forme positive d'aucun être, mais dans le système des lois qui régissent l'organisation de tous les êtres vivans. Comme chacun de ces êtres est un composé de membres et d'organes dont toutes les dimensions, dans chaque espèce, sont telles, qu'une de ces parties indique la mesure et des autres parties et du tout, l'architecte s'imposa de même la condition de régler les parties constitutives de l'édifice dans une telle correspondance entre elles, que la grandeur du tout pût déterminer celle de la colonne, par exemple, et *vice versâ*. Il en fut de même des parties secondaires : ainsi chaque division d'un entablement fut douée de la faculté de faire connoître la mesure de l'entablement; un simple triglyphe détermina la largeur de chaque entrecolonnement; l'entrecolonnement put indiquer le diamètre de la colonne; le diamètre de la colonne put devenir dans l'édifice le régulateur de tous les espacemens; et toutes ces proportions se trouvèrent, comme elles le sont dans la nature, non des données géométriques qui auroient aussi réduit l'art à une servile monotonie, mais seulement un principe général d'*ordre* susceptible de nombreuses modifications, comportant, en un mot, les mêmes variétés que celles dont la nature nous donne et le précepte et l'exemple.

Mais cette imitation du système proportionnel des êtres organisés, transporté dans l'architecture, ne devoit pas se réduire à être un simple principe d'*ordre* abstrait, et propre uniquement à satisfaire la raison.

Les arts qui imitent le corps humain ne bornent pas l'étude des proportions naturelles à la simple régularité qu'elle porte dans la méthode imitative. Le résultat de cette étude fut de fixer l'attention de l'imitateur sur les effets qui en dérivent, et ces effets sont les diverses impressions de plaisir que procure la variété même des proportions que la nature modifie dans les êtres, selon les sexes, selon les qualités différentes qui leur conviennent, selon les propriétés qu'elle distribue à divers degrés entre les créatures.

L'imitation du corps humain ne put pas être fort long-temps sans discerner ces variétés dans ses modèles, sans qu'on s'aperçût que chaque sorte de qualité physique ou même morale se faisoit distinguer, dans la conformation extérieure des corps, par des variétés de proportions qui devenoient l'indicateur fidèle d'une propriété caractéristique. Ainsi, la force ou la légèreté, l'agilité, l'adresse, la grâce, la noblesse, la beauté, se trouvèrent représentées à l'esprit par un certain accord entre les formes et les proportions, accord où l'œil ne dut point se tromper. Les proportions furent une sorte de langage qui exprima d'abord les qualités les plus sensibles, les plus saillantes, ensuite celles qui en sont les nuances. Il n'y a personne qui ne connoisse cette échelle graduée de tous les caractères physiques et moraux, dont tous les genres de nature, dans les statues attiques, offrent le recueil.

Il en dut arriver de même à l'architecture, dès qu'elle eut reçu une organisation qui l'assimila aux œuvres de l'imitation de la nature.

L'architecture eut le besoin d'exprimer aux yeux et à l'esprit le caractère des qualités physiques ou morales qui peuvent être rendues sensibles par l'accord des formes qui la constituent, par les rapports de ces formes entre elles, par la diversité des masses, par les variations des mesures, par la signification des détails et des ornemens, toutes choses qui manifestent telle ou telle qualité, et produisent sur le spectateur telle ou telle impression déterminable.

Ce fut là un des résultats du principe d'*ordre*, non plus entendu dans un sens universel ou physique, mais dans l'acception morale que l'esprit et le goût lui donnent.

Il est en effet dans la nature de l'*ordre*, que chaque ouvrage de l'art, comme chaque ouvrage de la nature, porte le caractère extérieur des qualités qui le constituent. On comprend bien qu'il ne s'agit ici que de l'*ordre* moral et intellectuel. Tout édifice peut sans doute suffire aux besoins matériels de son emploi,

sans que l'art en façonne les formes extérieures dans la vue de plaire; mais le plaisir est aussi un besoin pour l'homme cultivé par la société, et c'est ce besoin qui est le père des beaux-arts. Aussitôt donc qu'il se fit sentir, il demanda à l'architecture d'exprimer aux yeux, et par des signes constans, les principaux caractères que les formes, les proportions et les détails, accessoires d'un édifice, peuvent rendre sensibles.

Les principaux caractères sont ceux auxquels s'attachent les idées de puissance ou de force, de grâce et d'élégance, de légèreté et de richesse. Or, comme ces idées, qui doivent ressortir de la combinaison des lignes, des formes et des mesures, se manifestent de la manière la plus claire par la lourdeur ou la légèreté, il dut s'établir une progression de ces deux qualités, dans la proportion relative des masses de chaque édifice, et par conséquent des supports ou des colonnes.

De là cette graduation de lourdeur ou de légèreté, qui dans l'architecture grecque distingue et caractérise chacun des modes applicables aux édifices. Ce que les Grecs appeloient *ergasia*, les Romains *ratio columnarum*, est ce que nous nommons un *ordre de colonnes*.

L'*ordre*, en effet, et le caractère de la qualité qu'il exprime n'existent pas seulement dans chaque espèce de colonnes, ils sont répandus dans toutes les parties de l'édifice; mais la colonne en est l'indicateur et le régulateur : c'est pour cela que l'on a donné le nom d'*ordre* aux supports de proportion différente, de style et de forme diverse, et diversement ornés, qu'on appelle *doriques*, *ioniques*, ou *corinthiens*.

A ces différens mots (*voyez-les*) on a traité du genre de chacun des *ordres*, de leur formation, de leur caractère, de leur propriété et de leurs diversités, et nous n'entrerons pas ici dans de nouveaux détails à leur égard.

Le but de cet article a été, en analysant les notions générales de l'*ordre* appliquées à l'architecture, de montrer comment et par quelle raison l'*ordre* entendu, non comme disposition quelconque, mais comme emploi systématique des proportions, étoit le privilége de l'architecture grecque, et comment chaque genre de colonnes appelé *ordre*, étoit le type des proportions, soit matérielles pour l'œil, soit morales pour l'esprit, que l'art sait mettre en œuvre à différens degrés.

Il est en effet constant que chaque *ordre* de colonnes, et par la nature des proportions qui le constituent, et par l'effet du caractère que ces proportions lui ont imprimé, sert à rendre une espèce de qualité principale à laquelle correspondent sa mesure, sa forme, son ornement. Mais il ne faut pas croire que chacun de ces trois modes se trouve borné à ce qu'il y a d'absolu dans chacune de ces qualités.

Ainsi l'ordre dorique, qui signifie la force, peut exprimer beaucoup de degrés et de nuances diverses de cette qualité, par des degrés nombreux de pesanteur et de massivité. La moindre connoissance des monumens doriques de l'antiquité nous apprend qu'on peut y compter un assez grand nombre de nuances. De fait, il en est de cette sorte d'imitation des qualités abstraites, comme de celle des propriétés du corps humain, où l'on peut, dans l'expression de la force corporelle, discerner aussi un assez grand nombre de degrés, depuis la pesanteur jusqu'à un commencement de légèreté. Cela se trouve ainsi chez les Grecs, depuis le dorique, qui a moins de quatre diamètres de hauteur, jusqu'à celui qui approche de six en hauteur.

Si l'*ordre* dorique est celui qui préside à l'imitation ou à l'expression de la force, de la simplicité et de toutes les variétés qui sont comme les demi-tons de ce mode, l'*ordre* ionique, qui vient après, fait entendre par l'exhaussement de son fût, par la forme plus svelte de sa masse, par l'élégance de son chapiteau, par la suppression des détails commémoratifs de la construction primitive, qu'il est le représentant de ce caractère qui, dans la conformation du corps humain, appartient à tel sexe ou à tel âge, et qui, dans l'échelle morale des sensations et des idées, est le propre de certaines formes du discours, de certains modes d'éloquence ou de poésie.

Comme on ne peut point faire plus fort que ce qui est déjà fort dans le sens absolu, sans devenir lourd, ni plus léger que ce qui est élégant, sans tomber dans le maigre, on ne sauroit aussi aller au-delà de ce qui est riche, sans en venir à l'excès du luxe; et l'*ordre* corinthien, en tant que type et image d'élégance à la fois et de richesse, trouve, dans l'emploi varié de ses proportions, de ses formes, de ses ornemens, de quoi satisfaire à tous les degrés que peut comporter l'expression de la qualité qui lui est affectée. Aussi, l'expérience a-t-elle prouvé qu'on s'est trompé en voulant enchérir sur cet *ordre* par la formation du prétendu composite.

Chacun de ces *ordres* est donc, dans les édifices, l'indicateur des formes, du goût et du caractère sur lesquels se fonde le système de l'*ordre* moral, qui se rencontre dans l'architecture grecque, et qu'elle seule a su réunir à l'*ordre* physique des proportions, ou des rapports positifs du tout avec chaque partie; de sorte que ce qui est agrément, ornement et richesse, se trouve aussi réparti dans chaque partie.

Ce qu'on vient de dire sur la propriété caractéristique des trois *ordres* grecs, et sur l'espèce de qualité dont chacun offre l'expression, doit démontrer quelle fut et quelle sera toujours l'erreur de ceux qui ont tenté ou qui tenteront encore l'invention de nouveaux *ordres*. Cette erreur provient du faux point de vue sous lequel on est porté à considérer les genres de colonnes qu'on appelle *ordres*, et les genres d'ordonnances qui en résultent.

Il a déjà été observé qu'il y a trois choses fort distinctes dans les trois *ordres* grecs : leur forme, leur ornement et leur proportion. Chacun des trois se dis-

tingue des autres dans chacun de ces trois objets; or, il y a déjà une grande méprise à prétendre inventer un ordre nouveau par le changement d'une seule de ces trois choses; car si l'on ne fait que changer la forme sans changer l'ornement, ou l'ornement sans la forme, ou l'un et l'autre sans la proportion, on n'aura rien fait de nouveau; on n'aura produit que de l'inconséquence et du disparate, puisque ces trois choses sont nécessaires l'une à l'autre, et dépendent d'une raison commune qui les a unies, non pas arbitrairement, mais en vertu du principe général d'harmonie.

Car l'invention des *ordres* grecs tient moins qu'on ne pense aux types de leurs formes apparentes. Les Grecs, dans le fait, n'ont point inventé l'*ordre;* ils ont seulement reconnu qu'en architecture, comme dans tout le reste, il y avoit le *plus*, le *moins*, et le point milieu entre les deux, puisque les édifices, qu'on le sache ou qu'on ne le sache pas, qu'on le veuille ou non, exprimeront toujours dans leurs apparences le plus ou le moins de solidité, de gravité, de simplicité ou de légèreté, d'agrément ou de variété.

Comme entre ce plus et ce moins il ne peut pas ne point y avoir un terme moyen qui réunisse dans un degré quelconque ces qualités opposées, les Grecs n'ont fait autre chose que fixer ces trois termes : dans le dorique, par les caractères qui donnent la plus juste idée de supports solides, d'ornemens graves, de proportions courtes; dans le corinthien, par les formes les plus élégantes, la décoration la plus riche, la proportion la plus svelte; dans l'*ordre* moyen ou ionique, par l'emploi moyen de formes, d'ornemens et de proportions également éloignés de la simplicité de l'un et de la richesse de l'autre.

Dès-lors il ne dépend pas du caprice de transposer les propriétés de chaque *ordre*, sans désassortir ce que le simple bon sens réunit : car chacune de ces trois choses, *forme*, *ornement* et *proportion*, étant, au jugement seul des yeux et de l'instinct le plus ordinaire, dans une corrélation nécessaire avec les deux autres, ce seroit contrarier la nature même des choses que de mettre ce qu'il y a de plus riche sur ce qu'il y a de plus pauvre, et réciproquement.

Voilà le principe élémentaire des *ordres;* ce qui ne signifie pas qu'il soit et doive être contre nature de donner à l'*ordre* solide un autre chapiteau que le dorique, ou à l'*ordre* élégant un autre chapiteau que le corinthien. Rien, sans doute, en théorie générale ne s'y opposera, pourvu que dans chacun de ces *ordres* le chapiteau nouveau corresponde au caractère le plus simple dans l'un, et le plus riche dans l'autre. De fait, plus d'une variété a eu lieu en ce genre, surtout à l'égard du corinthien; et si elles ont rarement obtenu du succès, c'est que ces nouveautés ne se sont fait remarquer que par un excès qui n'ajoutoit rien à l'expression du caractère donné, soit parce qu'elles restoient en-deçà, soit parce qu'elles alloient au-delà.

Tel a été ordinairement le sort d'inventions prétendues dont les auteurs n'inventoient rien et ne pouvoient rien inventer, car on ne trouve rien hors de la loi de la nature; et cette loi ayant été une fois découverte, par le genie de l'art, dans les trois combinaisons qu'on a développées, il ne reste plus d'autre conquête à l'esprit d'innovation que par la bizarrerie, c'est-à-dire le désordre.

Mais la plus ignorante de toutes les prétentions a été celle de croire inventer un *ordre* nouveau par quelque changement de feuilles ou de symboles dans le chapiteau. Qu'on substitue à l'acanthe ou au laurier la feuille de chêne, la fleur du lys, tel ou tel autre symbole, rien ne l'empêche, et une multitude de ces variantes se voient dans l'antique. Eh bien, l'on aura fait, non pas un chapiteau nouveau, mais un nouvel ornement de chapiteau; encore moins un *ordre* nouveau, car l'*ordre* ne tient pas plus à cela que la proportion de la figure humaine ou de sa tête ne tient à l'habit ou à la coiffure.

Nous avons déjà énoncé plusieurs de ces considérations aux mots sous lesquels se trouvent décrits les trois *ordres* grecs, et nous n'alongerons pas cet article de nouvelles notions à cet égard. Pour se conformer à l'usage des dictionnaires, qui d'après les nomenclatures reçues ont multiplié sans aucune raison les noms des *ordres*, nous nous contenterons de placer ici leurs simples désignations.

Ordre attique. *Voyez* au mot Attique ce qu'il faut entendre par-là.

Ordre caryatide. *Voyez* au mot Caryatide ce que fut ce prétendu *ordre*.

Ordre composé. *Voyez* à ce mot ce qu'on a dit de cette variété de l'*ordre* corinthien.

Ordre corinthien. (*Voyez* Corinthien.)

Ordre ionique. (*Voyez* Ionique.)

Ordre toscan. *Voyez* au mot Toscan ce qu'il faut penser de cet *ordre*, qui ne fut que la dégénération du dorique.

Ordre rustique. On appelle ainsi la colonne dont le fût est découpé en refends ou par des bossages.

OREILLER. *Voyez* (Coussinet de chapiteau.)

OREILLON. (*Voyez* Crossette.)

ORGUE, s. m. Instrument de musique à vent, composé d'un grand nombre de tuyaux, qui se partagent en plusieurs jeux, et dont on joue au moyen d'un clavier. Il est particulièrement consacré à l'office divin, et c'est dans les églises qu'on en voit les plus grands modèles.

L'*orgue* n'a de rapport avec les édifices qu'à raison de l'emploi qu'on y en fait, et de l'ajustement que

sa situation, sa composition extérieure et sa décoration exigent de l'architecte, lorsque ce qu'on appelle le *buffet d'orgue*, au lieu d'être portatif, est rendu fixe et adhérent. Sa place la plus ordinaire, dans ce cas, est au-dessus de la porte d'entrée de l'église. On en forme la composition de différentes matières, le plus souvent en bois, et on le fait supporter par une sorte de tribune que soutiennent quelquefois des consoles, quelquefois des colonnes. Quant à la décoration des *orgues*, on y a employé beaucoup de motifs que la nature irrégulière de l'objet principal rend très-souvent arbitraires et bizarres. Il y a peu de règles à prescrire sur ce sujet. Ici, comme dans bien d'autres cas, on risquera fort peu de pécher par la simplicité.

Ordre hydraulique. Instrument en manière de buffet d'*orgue*, qui joue par le moyen de l'eau, et dont on fait usage dans les jardins ou dans les grottes qu'on y pratique. (*Voyez* HYDRAULIQUES.)

ORGUEIL, s. m. Mot d'usage parmi les ouvriers, pour désigner une grosse cale de pierre, ou un coin de bois que l'on met sous l'extrémité d'un levier ou d'une pince, pour servir de point d'appui ou de centre de mouvement, quand on fait une pesée ou un abattage.

ORIENTER, v. a. C'est marquer sur le terrain avec la boussole, ou sur le dessin avec une rose de vents, la disposition d'un bâtiment, par rapport aux points cardinaux de l'horizon. On dit d'un édifice qu'il est *orienté*, quand les quatre côtés correspondent à ces quatre points, bien qu'on puisse le dire tel aussi lorsque la face principale est tournée du côté du soleil levant.

Orienté se dit encore dans une acception plus générale, comme synonyme d'*exposé*. Une *maison est bien* ou *mal orientée*.

On dit *s'orienter*, pour se reconnoître dans un lieu, d'après quelque objet ou endroit remarquable, pour lever un plan.

ORLE, s. m. Mot traduit de l'italien *orlo, ourlet*. C'est un filet sous l'ove ou l'échine d'un chapiteau. Lorsqu'il est dans le bas ou dans le haut du fût d'une colonne, on l'appelle aussi *ceinture*.

ORNEMENT, s. f. Nous avons, à l'article *décoration* (*voyez* ce mot), renvoyé ici tout ce qui regarde l'*ornement* proprement dit, ou autrement ce qu'on désigne spécialement par ce terme dans le langage de l'architecture.

L'*ornement* ainsi entendu, et tel que cet article le présentera, forme certainement une partie de la décoration; mais par cela même qu'il en est une partie, le mot qui le désigne ne sauroit être un vrai synonyme de celui auquel nous avons consacré un long article. La décoration, ainsi qu'on peut l'y voir, embrasse selon l'usage l'idée générale de l'art d'embellir les monumens de tous les genres, dans toutes leurs parties, et de les embellir avec toutes les sortes de moyens qui appartiennent à la réunion des arts du dessin. On y a vu que si toutes les ressources de la peinture forment la plus grande partie des moyens de décoration, dans les intérieurs des édifices surtout, la sculpture a particulièrement dans son lot tout ce qui regarde leur extérieur.

On ne comprendra point dans cet article ce que l'art de sculpter sait produire en colosses, en statues, en bas-reliefs, soit dans les places, soit dans les niches, soit dans les frontons, soit dans ces compositions historiques ou allégoriques qui, appliquées aux murs des constructions, rivalisent avec celles de la peinture. Tout cela se trouve compris d'une façon plus particulière dans l'idée de décoration.

L'*ornement*, sous le rapport de sa dénomination technique, comprend cette partie secondaire d'embellissement que nous avons déjà fait connoître au mot *arabesque*. (*Voyez* ce mot.) Dans le fait, il n'est aucun de ces objets que la peinture aussi ne puisse rendre, car rien en ce genre n'est hors des moyens de la peinture. Aussi dit-on la peinture d'*ornement*, et l'on a vu que le genre de l'arabesque peut reproduire dans ses compartimens tous les détails d'*ornemens* dont la sculpture dispose pour l'embellissement des membres de l'architecture. Cependant le mot *ornement*, sans autre désignation, convient plus particulièrement à l'art dont l'architecture est forcée d'emprunter le secours, et cet art est la sculpture.

C'est pourquoi nous ne considérerons ici l'*ornement* que sous ce seul point de vue, et dans sa liaison intime avec l'exécution de l'architecture.

L'architecture, on a déjà eu l'occasion de le dire, n'est en quelque sorte, sous le rapport de l'exécution matérielle, que de la sculpture. C'est au travail mécanique du ciseau qu'elle est redevable des formes qui lui donnent l'existence. Mais outre ce qu'il y a de purement mécanique dans ce qui regarde soit la taille des pierres, soit l'élaboration des autres matières, c'est encore à l'art de la sculpture qu'il faut rapporter les travaux plus ou moins difficiles, plus ou moins délicats, qui rachèvent, si l'on peut dire, l'impression des signes variés, et deviennent le complément de son écriture, en la rendant de plus en plus intelligible aux yeux et à l'esprit. Ces nuances plus ou moins légères, c'est l'*ornement* proprement dit qui les rend sensibles.

Ainsi chaque genre d'ordre a ses *ornemens*, dont le caractère correspond au caractère de ses formes. Tout le monde sait que l'ordre qui exprime la force et la simplicité, le dorique admet dans les cannelures des colonnes, dans les contours du chapiteau, dans les triglyphes et les métopes de la frise, dans les mutules et les profils de la corniche, des parties d'*orne-*

mens qui participent du type général et des proportions graves et sévères de l'ordre.

L'ionique, ordre moyen par ses proportions, ses formes et le genre de sa modénature, entre le dorique et le corinthien, admet dans ses cannelures, dans sa base, dans son chapiteau, dans les profils de son entablement, plus d'*ornemens*, de plus légers et de plus variés. Le corinthien, par l'emploi le plus abondant, le plus diversifié de tous les détails d'*ornemens* sur sa base, son fût, son chapiteau et toutes les parties de son ordonnance, sait établir entre ses proportions et ses formes cet accord qui lui donne la propriété d'exprimer les qualités de magnificence, de richesse, de légèreté, etc. On sait que ceux qui ont voulu porter encore plus loin cette expression ne l'ont fait, dans le prétendu ordre appelé *composite*, qu'en chargeant davantage de détails d'*ornemens* tous les membres de l'ordre corinthien qui peuvent les admettre, en faisant enfin qu'il n'y ait plus une seule partie lisse.

Tout le monde connoît, au moins d'une manière générale, les principaux *ornemens* dont la sculpture décore les membres de l'architecture. Il suffira de citer ici les noms des denticules, des oves, des feuilles d'eau, des chapelets, des perles, des palmettes, des rinceaux, des tigettes, des caulicoles, des volutes, des acanthes, des enroulemens que le goût de l'architecte distribue diversement dans chaque mode d'ordonnance. Nous ne décrirons donc pas ces détails, dont les noms forment tous la matière de quelque article particulier auquel nous renvoyons le lecteur. Nous n'avons rappelé cette nomenclature que pour bien fixer l'idée de ce qu'on appelle spécialement *ornement*, dans l'exécution de l'architecture.

Nous ne nous arrêterons pas non plus sur l'origine ou l'espèce d'étymologie de chacune de ces sortes de caractères. Nous l'avons indiquée plus d'une fois, et nous en avons montré la source, tantôt dans les analogies que le hasard a fournies à l'artiste, des plantes naturelles adhérentes aux édifices, tantôt dans les pratiques empruntées aux parures des femmes, tantôt dans l'emploi des offrandes faites aux lieux saints, tantôt dans les usages de l'allégorie, tantôt encore dans cette habitude d'orner qui est un des instincts de l'homme.

Nous nous bornerons ici à parler de l'*ornement*, comme étant simplement, dans les mains de l'artiste, un moyen d'ajouter une signification plus claire à celle du caractère déjà établi dans un édifice par son style, ses formes et ses proportions.

Le premier point à observer consistera dans une juste distribution. Ce mot renferme avant tout l'idée qu'on doit se faire de la mesure d'*ornement* qui convient ou à chaque ordre ou dans les édifices du même ordre, au caractère qu'il s'agit d'y exprimer; car (ainsi qu'on l'a vu à l'article de ce mot) chaque ordre est dans l'échelle des variétés de l'architecture une couleur principale qui peut fournir, selon l'emploi qu'on en fait, des nuances et des tons variés.

Ainsi le dorique, dont le caractère est la force et la simplicité, pouvant, par les variétés de proportion qu'il comporte, manifester plus ou moins ces deux qualités, l'architecte pourra, selon l'un et l'autre cas, distribuer dans quelques membres de cette ordonnance un certain nombre d'*ornemens* qui la fera participer au caractère de l'ionique. On peut citer des chapiteaux de l'ancien dorique grec où de pareilles légèretés sont introduites dans les filets de son collarin. Des *ornemens* plus significatifs encore trouvent place dans les espaces des metopes, et des palmettes sont taillées aux acrotères du temple dorique de Minerve à Athènes. Remarquons aussi que la proportion de ce dorique a quelque chose de plus élégant que celle du plus grand nombre d'édifices du même ordre, considéré selon l'ancien système grec. Depuis le dorique, alongé par les modernes, a reçu même des oves dans l'échine découpée de son chapiteau, et des profils ou des filets dans son tailloir.

Le second objet d'observation par rapport à l'emploi des *ornemens* est le choix de leurs différentes espèces. Comme le plus ou le moins dans leur distribution contribue à l'expression du degré de simplicité, d'élégance et de richesse, le mode de chaque espèce d'*ornement* a aussi la propriété de se prêter à cette expression, de la renforcer, de la rendre sensible aux yeux et à l'esprit.

Dans ce grand nombre d'objets que la sculpture sait approprier aux formes et aux membres de l'architecture, il en est dont l'imitation produit des effets sérieux ou gais, simples ou variés, gracieux ou sévères; et déjà, comme on le voit, chaque ordre, selon son caractère, s'est approprié les formes des profils les plus graves ou les plus légers, les motifs des *ornemens* les plus articulés ou les plus ondoyans. Tel enroulement se compose, selon le genre de cette sorte d'harmonie, ou de contours sévères, ou de feuillages qui, sous le ciseau, s'arrondissent avec plus ou moins de flexibilité. Il n'y a point de feston ou de guirlande qui, par le choix judicieux de telles ou telles fleurs, de telles ou telles feuilles de chêne, de rose, de laurier ou de cyprès, par exemple, ne présente une idée ou une autre, ne fasse un effet plus ou moins analogue au style du monument qui en reçoit l'application.

L'*ornement*, ainsi considéré, devient donc dans l'emploi plus ou moins modéré qu'en fait l'architecte, l'expression du degré de la richesse que chaque édifice doit recevoir en vertu de son caractère, c'est-à-dire de l'usage auquel il est consacré. Entre celui qui exclut toute idée d'*ornement* (comme seroit une prison) et celui qui, comme un temple, un palais, un théâtre, en admet la plus grande abondance, les degrés sont très-nombreux : or, chacun de ces degrés doit être également marqué par le choix du genre d'objets qui y devient le motif de l'*ornement*.

Après la distribution et le choix des *ornemens* nous indiquerons, comme le troisième point d'observation, l'exécution même des objets que l'architecte confie au ciseau du sculpteur.

L'*ornement*, dans le sens spécial que nous lui avons donné ici, se compose particulièrement des objets que l'on taille sur les moulures et les profils, et qui s'appliquent sur les superficies des principales formes de l'architecture. L'exécution de ces sortes d'*ornemens* est donc ce qui peut en modifier le plus activement l'effet; ce sont des espèces de caractères dont la sculpture sait rendre l'impression plus ou moins sensible. Il dépend de l'art qui les façonne de leur donner plus ou moins de saillie, de les tracer avec plus ou moins de profondeur, de leur donner des contours plus ou moins tranchans, et par conséquent de les détacher avec plus ou moins de vivacité. Or, tout ce qui met de la différence entre leurs effets contribue aussi, dans une mesure quelconque, à l'expression du caractère de l'édifice.

Il semble inutile de faire observer que, dans l'exécution de l'*ornement*, on doit également avoir en vue la dimension des édifices et l'éloignement où sont des yeux les objets que l'on veut orner. Il y a une manière douce et légère de traiter les feuillages, une manière sévère et fouillée, une manière heurtée, une manière finie et précieuse; car, ainsi qu'on l'a dit au commencement de cet article, l'architecture dans son exécution s'approprie et les qualités et les procédés de la sculpture pratique. Ainsi, il doit en être des procédés d'exécution des *ornemens*, par rapport à leur effet dans un édifice, comme de ceux que l'on suit dans la manière de traiter les statues selon leur proportion, ou selon la distance d'où l'on est forcé de les voir.

On n'auroit toutefois qu'une idée incomplète de ce qu'il faut comprendre sous le nom d'*ornement* dans l'application que la sculpture en fait aux édifices, si on se bornoit aux seuls détails que reçoivent les profils et les membres des colonnes, ou des parties qui constituent les ordonnances.

Les édifices ne se composent pas seulement de colonnes et d'entablemens. Les superficies formées par les murs et les élévations, selon toutes les formes que l'architecte leur donne, sont propres à recevoir aussi beaucoup de ces motifs courans d'*ornemens*, qui tantôt interrompent l'uniformité des espaces lisses, tantôt contribuent, par les signes allégoriques qu'on y mêle, à expliquer l'emploi de l'édifice.

Ainsi l'on verra souvent des espèces de bandeaux continus ornés d'entrelas ou de postes, régner autour des murs d'un intérieur ou d'un extérieur : ailleurs les rinceaux dont on a déjà parlé se trouveront composés, selon le caractère du lieu, ou de Victoires, ou de Génies, ou de symboles divers.

Sous ce rapport, l'emploi de l'*ornement* devient pour l'architecte l'objet des compositions les plus ingénieuses; car il est peu d'édifices auxquels on ne puisse donner, par les symboles ou les attributs qui correspondent à sa destination, une valeur de signification particulière.

Ayant restreint dans cet article l'idée et le mot d'*ornement*, à ce que l'on entend le plus généralement en architecture par l'imitation et l'emploi de tous les objets que désigne au pluriel le mot *ornement*, nous avons déjà renvoyé le lecteur aux articles séparés, où chacun de ces objets est traité sous sa dénomination particulière; il ne reste plus qu'à indiquer ici certaines manières de les désigner, selon leur emploi ou selon leur exécution.

Ainsi l'on dit :

Ornemens courans. On appelle de ce nom ceux qui sont sculptés sur ces parties des édifices qu'on nomme *frises*, *bandeaux*, *plinthes*, *baguettes*, etc. et qui, régnant avec plus ou moins de continuité, obligent d'y répéter le même objet, comme les oves, les chapelets, les entrelas, les rinceaux.

Ornemens de coins. *Ornemens* qu'on met aux angles des chambranles, autour des portes et des fenêtres, dans le retour des cadres ou des corniches. On distingue ces *ornemens* en simples et en doubles.

Ornemens de relief. *Ornemens* taillés ou en saillie sur les superficies lisses qui leur servent de fond, comme les frises, les bandeaux, ou pris à même les membres qui s'en trouvent découpés; telles sont les moulures qui reçoivent des feuilles d'eau et de refend, des perles, des chapelets, des oves, des coquilles, des rais de cœur, etc.

Ornemens en creux. Ce sont ceux, ou qui consistent dans de simples traits gravés, et ne présentent que des contours, ou qui sont, quoique de relief, pratiqués dans l'épaisseur de la matière sans la déborder, comme le sont beaucoup des signes hiéroglyphiques de l'Egypte.

Ornemens marins. On peut appeler ainsi ceux qu'on applique à certains édifices hydrauliques, tels que grottes, fontaines, réservoirs d'eau, etc. Ils représentent ordinairement tous objets qui se rapportent à l'eau, comme coquillages, poissons, joncs marins, roseaux, glaçons, ou lapidifications, etc.

ORTHOGRAPHIE, s. f. Mot grec devenu latin, puis français, quoiqu'on ne l'emploie pas dans la langue de l'art pour exprimer ce que l'on entend aujourd'hui par *élévation géométrale*. Ce mot signifie *dessin, droit*. Vitruve lui oppose le mot *scénograghie*, qui veut dire élévation en perspective.

ORTHOSTATA. Mot grec employé par Vitruve, et qui signifie chez cet auteur, au sens simple, *qui se tient droit* ou *debout*. L'architecte romain donne ce nom, dans la construction des murs formés par du remplissage, aux paremens extérieurement dressés d'aplomb, ou à des chaînes de murailles. On peut le dire encore d'un piédroit.

OTRICOLI (en latin *Otriculum*). Petite ville de l'Etat ecclésiastique, et qui a conservé beaucoup de restes d'antiquité. Le pape Pie VI y fit commencer des fouilles en 1775.

Cette ville étoit ornée de temples, de thermes, de conserves d'eau, de places entourées de portiques, d'un théâtre, d'un amphithéâtre, etc.

Les thermes qu'on y voit encore sont construits en briques. Un *atrium* voûté conduit à une grande salle octogone de 53 palmes de diamètre, dont le pavement étoit une belle mosaïque formée de pierres naturelles de diverses couleurs, et divisée par compartimens ornés de méandres, avec des festons, en fruits ou en fleurs, des masques, des vases. Les grands compartimens sont remplis de figures grandes comme nature, représentant des divinités avec des monstres marins qui semblent jouer dans l'eau. D'autres compartimens sont occupés par des compositions de combats des centaures. Au milieu est un sujet environné de méandres et de rinceaux.

Le pape Pie VI ordonna à Giuseppe Panini de faire lever cette belle mosaïque. Elle fut transportée à Rome pour être restaurée, et placée dans la rotonde qui venoit d'être construite au muséum du Vatican, où on la voit maintenant. Les mosaïques des niches de la salle des Thermes dont on vient de parler furent transportées à Rome, ainsi que divers fragmens de statues.

Après la grande salle octogone des thermes d'*Otricoli*, il y en avoit une autre servant aux bains. Les murs étoient revêtus de marbres attachés par des crampons de bronze. Tout près étoit une grande cour entourée de portiques, ayant des bancs à chacun de ses quatre côtés, et un pavé de mosaïque en marbre blanc et noir, représentant Ulysse attaché au mât du vaisseau, les syrènes et des monstres marins. Ces mosaïques sont aujourd'hui dans la grande salle ronde du Muséum, autour de la mosaïque dont on a déjà parlé.

Près des thermes se trouve une construction fermée de murs, et aujourd'hui isolée dans des jardins. Au milieu étoit en mosaïque une tête de Méduse; dans les angles on voyoit quatre têtes représentant les quatre vents principaux, avec leurs noms écrits, *Boreas*, *Eurus*, *Zephyrus*, *Oriens*. La tête de Méduse est celle qu'on a placée au centre de la mosaïque du muséum.

Dans la partie la plus élevée d'*Otricoli* on voit les restes du *forum*. Soutenu par des murs et des voûtes souterraines, il étoit dans son intérieur entouré de quatre portiques, couverts d'un toit soutenu par des colonnes dont les chapiteaux d'ordre ionique étoient en travertin. Le pavement de ces portiques étoit en mosaïque blanche et noire; le terrain de la cour étoit en brèche.

Près des thermes étoit construit ce qu'on croit avoir été le camp des soldats, et dans son voisinage s'élevoit le théâtre tourné vers le midi, construit en pierres et environné de portiques. La scène paroît avoir été richement décorée. On y a retrouvé diverses colonnes de marbre jaune antique et de Cipolino, des corniches très-bien sculptées, des frises avec bas-reliefs, divers fragmens de statues, dont trois colossales, des bas-reliefs, toutes sortes d'ornemens, etc. Il y avoit un escalier en travertin qui conduisoit du plan inférieur au plan supérieur des portiques et au camp des soldats.

Des restes d'une grande fabrique nous apprennent par une inscription que ce fut autrefois le collége où l'on élevoit la jeunesse. Dans cet endroit il s'est découvert beaucoup de bas-reliefs et de statues qui ont été portées à Rome en 1776, pour le muséum du Vatican.

Il nous faut citer encore les restes d'un temple à quatre colonnes, du diamètre de 5 palmes, avec bases et chapiteaux d'ordre corinthien. Le piédestal de sa statue et quelques fragmens indiquent qu'elle étoit de bronze. Le pavé étoit en mosaïque.

Un autre temple périptère de cette ville a fourni, dans les découvertes des années 1780 et 1781, vingt-quatre statues qui pourroient avoir été placées dans l'hémicycle du fond. La quantité de charbons, de cendres et de clous en fer indiquent que le temple étoit couvert en bois.

L'amphithéâtre, de forme ovale, est encore assez bien conservé. Il est adossé à une petite montagne, et la moitié des gradins est taillée dans le tuf. Une infinité de fragmens et de statues ont été transportés à Rome. Parmi les statues du théâtre, il en est une d'une femme assise, qu'on croit être Lucia Lucilia, fille de Livius Julianus, qui jouissoit des dignités municipales. Ayant été décurion d'Auguste, et ayant fait construire à ses frais les thermes d'*Otriculum*, le peuple, par reconnoissance, lui dédia cette statue en la plaçant dans le lieu le plus apparent du théâtre.

OURLET, s. m. On a vu au mot Orle, qui est le même qu'*ourlet*, que c'est le nom d'un filet sous l'ove du chapiteau.

Ourlet toutefois se dit dans le bâtiment de plus d'un objet. On appelle ainsi, 1° la jonction de deux tables de plomb sur leur longueur, laquelle se fait en recouvrement par le bord de l'une replié en forme de crochet sur l'autre; 2° la lèvre repliée en rond d'un chêneau à bord d'une cuvette de plomb; 3° le petit rebord qui est sur l'aile du plomb des panneaux de vitre.

OUTIL, s. m. Felibien fait venir ce mot du latin *utile*, à cause de l'utilité dont il est.

Chaque art, de quelque genre qu'il soit, dès que son exécution dépend d'un travail matériel, emploie nécessairement des outils propres à cette exécution. Cependant on ne donne le nom d'*outil* qu'à l'instrument des arts plus particulièrement mécaniques, ou qui dépendent d'un travail plus ou moins matériel.

On appelle *outil*, pour l'architecture, les marteaux, ciseaux, scies, etc. qui servent à ce qu'il y a de plus pratique dans cet art. Le nom d'*instrument* se donne aux objets dont use l'architecte pour tracer et dessiner ses plans.

OUVERTURE, s. f. Terme générique par lequel on exprime le plus souvent, en architecture et dans les bâtimens, le vide ou la baie qu'on pratique ou qu'on laisse dans un mur, dans une façade de maison ou de palais, dans un frontispice quelconque d'édifices, pour les divers usages qu'ils comportent. C'est dire assez que les *ouvertures* sont ou des portes ou des fenêtres, ou quelquefois des arcades pour servir de passage.

Les *ouvertures* servent avant tout à la commodité et aux besoins des édifices. Il est des bâtimens qui, construits uniquement dans la vue de certains besoins, de certains intérêts tout-à-fait étrangers à ceux de l'art et du goût, n'ont à recevoir sur ce point d'autres règles que celles de la nécessité. A leur égard, il importe peu dans quel nombre et de quelle manière on y pratique des *ouvertures*.

Mais les *ouvertures*, à l'extérieur des grands édifices surtout, étant propres à frapper la vue d'une manière particulière, et présentant des parties dont le nombre, la position, la grandeur, la forme et la décoration, influent considérablement sur la bonne ou la mauvaise apparence de l'ensemble, on comprend que leur disposition, et tout ce qui s'y rapporte, exige de l'architecte autant de goût que de discernement.

A l'article Fenêtre (*voyez* ce mot), on a déjà traité de tout ce qui se rapporte au bon emploi des *ouvertures* qu'on appelle ainsi, et sous tous les rapports. Nous ne répéterons donc ici que ce qu'il y a de plus général dans cette notion;

Nous dirons donc seulement, que moins on multiplie les *ouvertures*, et meilleur est l'effet des bâtimens;

Que l'ouverture étant le vide, il convient, ou que le plein l'emporte sur le vide, ce qui est d'accord avec la solidité, ou qu'au moins le vide et le plein se trouvent en proportion à peu près égale;

Que la distribution des *ouvertures* doit toujours avoir lieu d'une manière symétrique;

Que la plus grande, comme celle d'une porte, doit occuper le milieu de la façade;

Que les *ouvertures* placées les unes au-dessus des autres, comme dans les ordonnances ou étages, se doivent correspondre exactement; qu'elles doivent être, dans chaque étage, disposées sur une même ligne; que leur hauteur et leur grandeur doivent être égales entre elles;

Que les *ouvertures*, soit fenêtres, soit portes, soit arcades, devant recevoir des ornemens en proportion du genre et de la richesse de l'ordonnance, comportent d'après cela ou des encadremens simples, ou des bandeaux ornés, ou des chambranles plus ou moins riches. A cet égard, l'ornement des croisées peut avoir les mêmes variétés que celui des niches. (*Voyez* Niche.)

Ouverture se dit aussi dans les édifices et ouvrages de l'art de bâtir, comme dans ceux de la nature, d'une fracture ou tissure provenue soit de malfaçon, soit de caducité. On dit, dans ce cas, l'ouverture d'une voûte, d'un mur, d'un parement.

On appelle encore ainsi le commencement de la fouille d'un terrain, pour pratiquer une tranchée, une rigole, une fondation.

Ouverture se dit de l'espace qui fait la largeur d'un angle, d'un hémicycle. On dit l'*ouverture du compas*.

OUVRAGE, s. m. On appelle ainsi ce qui est produit par l'ouvrier, et qui reste après son travail, comme, dans la construction des bâtimens, la maçonnerie, la charpenterie, la serrurerie, etc.

Il y a deux sortes d'*ouvrages* dans la maçonnerie; on les appelle *gros ouvrages* et *menus ouvrages*.

Les *gros ouvrages* sont les murs de face et de refend, les murs avec crépi, enduits et ravalemens, et toutes les espèces de voûtes ainsi exécutées. Ce sont aussi les contre-murs, les marches, les vis potoyers, les bouchemens et percemens de portes et croisées à mur plein, les corniches et moulures de pierres de taille, quand on n'a point fait de marché à part, les éviers, lavoirs et lucarnes; ce qui est de différens prix, suivant la différence des marchés.

Les *légers et menus ouvrages* sont les plâtres de différentes espèces, comme tuyaux, souches et manteaux de cheminée, lambris, plafonds, panneaux de cloison, et toutes saillies d'architecture, les escaliers, les lucarnes avec leurs jouées de charpenterie revêtue, les exhaussemens des greniers, les crépis et renformis contre les vieux murs, les scellemens de bois dans les murs ou cloisons, les fours, potagers, carrelages, quand il n'y a point de marché fait; les contre-caves, âtres de cheminées, aires, mangeoires, scellemens de portes, de croisées, de lambris, de chevilles, de corbeaux de bois ou de fer, de grilles, etc.

On appelle *ouvrages* de *sujétion* ceux qui sont ceintres, rampans ou cerches par leur plan ou leur élévation, et dont les prix augmentent à proportion du déchet notable de la matière et de la difficulté qu'il y a de les exécuter.

OUVRIER, s. m. C'est le nom qu'on donne à tous ceux qui sont occupés dans les travaux mécaniques, dans les ouvrages de bâtiment, de maçonnerie, et qu'on emploie en les payant soit à la tâche, soit à la journée.

OVALE, adj. des deux genres. Se dit en général de ce qui a une figure ronde et oblongue, à peu près semblable à celle d'un œuf.

En architecture, et dans la construction surtout, on ajoute au mot *ovale* les mots *ralongés* ou *ram-*

pans. Dans le premier cas, c'est la cerche ralongée de la coquille d'un escalier *ovale;* dans le second, c'est une *ovale* biaise ou irrégulière qu'on trace pour trouver des arcs rampans dans les murs d'échiffre d'un escalier.

OVALE, s. m. On nomme ainsi une forme employée fréquemment en architecture, surtout lorsque cet *ovale* est parfait, c'est-à-dire qu'il est produit par la section diagonale d'un cylindre. Il est plus rarement en usage lorsqu'il offre un ovoïde, ou qu'il affecte la forme d'un œuf; et ce n'est guère que dans l'ornement appelé *ove* (*voyez* ce mot) qu'il se trouve. Nous considérons l'*ovale* comme une figure curviligne, oblongue, dont les deux diamètres sont inégaux, mais dont les extrémités sont semblables; c'est ce que les géomètres appellent l'*ellipse*, qui peut se tracer de diverses manières. Serlio, dans sa *Géométrie appliquée à l'architecture*, en indique plusieurs qui sont aussi claires que faciles à exécuter: chacune de ces opérations fournit un *ovale* d'une forme différente et plus ou moins agréable; la plus ordinaire est de former l'ellipse au moyen de deux cercles d'un diamètre égal, dont l'un a son centre à la circonférence de l'autre, et qu'on termine avec des arcs tracés du point où les deux cercles se coupent.

L'*ovale* dit *du jardinier* se trace par le moyen d'un cordeau dont la longueur est égale au plus grand diamètre de l'*ovale*, et qui est attaché à deux piquets aussi plantés sur ce grand diamètre pour former cet *ovale*, d'autant plus alongé que les deux piquets sont plus éloignés.

Les anciens n'ont guère donné la forme *ovale* en plan qu'à leurs amphithéâtres; et cet *ovale* plus ou moins alongé affecte toujours la forme de l'ellipse. Ils n'ont pas employé la forme *ovale* en élévation, et leurs voûtes ou leurs arcades étoient toujours formées par un demi-cercle en plein ceintre, ou bien par une portion de cercle. C'est aux modernes qu'on doit l'invention des arcs surbaissés en anse de panier et des voûtes en cul-de-four et dans la forme d'un ovoïde, qu'on retrouve dans la plupart des coupoles modernes faites à l'imitation des mosquées des Arabes, qui imitoient eux-mêmes la forme d'une pomme de pin creusée.

Dans les temps de la dégénération du goût en architecture, on a fort abusé de la forme *ovale*, et on l'a adaptée aux ouvertures de fenêtres, de niches, comme celles qu'on voit dans la décoration intérieure de la cour du palais Farnèse, etc. Enfin on a été jusqu'à faire des colonnes *ovales*, sous prétexte qu'avec moins de saillie on pouvoit produire autant d'effet.

Quelquefois l'architecte, resserré dans un local long et étroit, ou pour procurer plus de développement à un escalier, lui donne la forme *ovale;* c'est ce qu'on nomme *ovale* ralongé, ou cerche ralongée de la coquille d'un escalier *ovale* faite de la section oblique d'un cylindre. On appelle aussi *ovale rampante* celle qui biaise ou qui est irrégulière par quelque sujétion, comme celle qu'on trace pour former des arcs rampans dans les murs d'échiffre d'un escalier. Bernin a adopté la forme *ovale* pour la place de la colonnade de Saint-Pierre: il n'a sans doute agi ainsi que par la nécessité de se restreindre dans un sens, en tâchant de donner le plus de développement possible à l'autre côté; c'est sans doute par la même raison que les bas-côtés de la grande nef de la basilique de Saint-Pierre sont éclairés par six petits dômes *ovales*, motivés par le plan oblong des intervalles laissés entre les piliers.

Depuis que nous avons renoncé avec raison, pour nos salles de spectacle, à la forme du parallélogramme des jeux de paume, qui paroissent avoir servi de premier modèle à nos théâtres, on a cherché à se rapprocher, autant que nos mœurs pouvoient le permettre, de la forme de ceux des anciens; et le célèbre Palladio en a donné un bel exemple dans la salle Olympique de Vicence.

OVE, s. m. C'est le nom d'un ornement ainsi appelé par la ressemblance de sa forme avec celle d'un œuf. On s'en sert ordinairement au pluriel. (*Voyez* OVES.)

On donne au singulier le même nom à la figure arrondie dont le profil est ordinairement fait d'un quart de cercle; c'est pourquoi les ouvriers l'appellent *quart de rond*. Son nom chez les anciens et les modernes, qui l'ont aussi adopté, est *échine*. On l'applique ordinairement au membre arrondi du chapiteau dorique. Sa courbe varie dans l'antique selon le caractère de l'ordre; dans le dorique moderne on a assez généralement adopté la mesure du quart de rond.

OVES, s. m. pl. Ainsi désigne-t-on dans les profils des entablemens et d'autres objets analogues, cet ornement qu'on découpe en forme d'œuf, renfermé à la manière de certains fruits dans une espèce de coque. Cette sorte d'ornement se taille sur la moulure à laquelle nous avons vu, dans l'article précédent, qu'on donne le nom d'*ove*.

On appelle *oves fleuronnés* ceux qui sont comme enveloppés par quelques feuilles de sculpture; quelquefois aussi cet ornement se taille en forme de cœur, et on y place d'un côté et de l'autre des pointes en manière de dard.

OVICULE, s. m. Diminutif d'ove. Quelques auteurs appellent *ovicule* l'ove ou la moulure ronde des chapiteaux ionique et composite, laquelle est ordinairement taillée de sculpture.

PÆSTUM. Ville antique de l'ancienne Lucanie, dont les ruines célèbres se voient et sont situées dans le golfe de Salerne, à dix lieues de Naples, au milieu d'une plaine vaste et montueuse.

On y voit encore l'enceinte de la ville; elle est d'une forme oblongue, angulaire, et rétrécie dans la partie de l'ouest. Sa construction consiste en grosses murailles plus ou moins ruinées, et qui ont encore de 12 à 21 pieds de hauteur, et presque partout environ 9 pieds d'épaisseur. De grosses tours carrées flanquent chacun des angles, avec plusieurs autres intermédiaires entre les angles et les portes de la ville. Il existe encore une de ces portes tout entière à l'est, et il y en a une autre dont le ceintre est entièrement ruiné.

L'enceinte de la ville renferme encore un grand nombre de ruines, au milieu desquelles on voit s'élever le grand temple périptère et dorique, dont le naos intérieur se divise en trois nefs formées par deux rangs de colonnes à deux étages; le petit temple périptère, qui aussi est d'ordre dorique; enfin un autre grand édifice formé d'une colonnade du même ordre, mais dont l'intérieur, si l'on s'en rapporte à quelques colonnes encore sur pied, auroit été divisé dans sa longueur par un rang de ces colonnes qui l'auroit partagé en deux nefs.

Nous nous étendrons ici d'autant moins sur la description de ces monumens, que la gravure et de nombreux dessins les ont fait connoître depuis long-temps, et que, peu éloignés de Naples, ils ont été visités par le plus grand nombre des curieux et des artistes. Le lecteur trouvera d'ailleurs au mot DORIQUE les détails des mesures de ces édifices, dans le tableau comparatif que nous y avons présenté des proportions du plus grand nombre, et des plus célèbres temples d'ordre dorique grec.

On voit dans l'enceinte de la ville de *Pæstum* les vestiges de quelques autres monumens; on croit y reconnoître les débris d'un cirque, d'un amphithéâtre, de deux portes et de constructions d'aqueducs.

Les pierres qui ont servi à toutes ces constructions paroissent avoir été tirées des carrières de Vietri; on trouve dans leurs excavations des tambours de colonnes tout taillés, et dont le diamètre est égal à ceux des temples encore debout, mais ils ne sont point cannelés.

Quant au mortier qui sert de liaison aux matériaux des édifices du *Pæstum*, on observe qu'il est mêlé de beaucoup de cailloutages pilés, et agglutinés par la chaux éteinte; tel est du moins celui qu'on trouve aux murs, aux aqueducs et aux tours d'enceinte. Quant à l'enduit qui recouvre les édifices, c'est un mortier fait avec une espèce de sable très-fin, agglutiné par la chaux, mortier sur lequel on passa plusieurs couches de chaux éteinte, et qu'ensuite on a poli par le frottement. Plusieurs parties de cet enduit ont conservé des restes de couleurs.

PAGODE, s. f. En Europe on donne ce nom à des édifices qui, dans l'architecture d'une grande partie de l'Asie, servent de temples aux divinités de ces contrées.

Dans la Chine, plusieurs de ces temples sont très-petits, et consistent en une pièce unique; quelques autres ont une cour environnée de galeries, au bout desquelles se trouve le lieu où les idoles sont placées; on en voit en petit nombre qui sont composées de plusieurs cours entourées de galeries. Chambers, dans ses *Edifices des Chinois*, pl. 1, a donné le plan d'une de ces dernières pagodes, qui est celle de *Hou-ang;* elle présente une grande étendue de terrain. Outre les temples des idoles, elle renferme des appartemens pour deux cents bonzes, des hôpitaux, un potager, un cimetière, etc.

Les édifices que les Chinois consacrent à leur culte n'ont point, comme ceux des anciens Grecs, Romains et autres peuples, des formes qui leur soient propres, et qui les fassent distinguer des autres sortes de bâtimens dont les villes se composent. L'espèce de construction qu'ils nomment *ting* ou *tong* entre indifféremment dans la forme de toutes les sortes d'édifices; on la retrouve aux temples comme aux palais, aux portes de villes; enfin, à tous les bâtimens où l'on met du luxe. Chambers a observé dans divers quartiers de Canton quatre espèces de *ting;* les trois premières se voient à des temples, la quatrième dans plusieurs jardins. Ce voyageur a figuré à la planche 9 de son ouvrage la forme le plus ordinairement affectée aux *pagodes;* c'est une répétition à peu près exacte du *ting* de la pagode de *Cochinchine*.

Tous ces édifices sont élevés sur un soubassement; on y monte par trois escaliers. La masse consiste en un carré long, environné de vingt colonnes dans chaque face, qui soutiennent un toit surmonté d'une balustrade en bois, renfermant une galerie régnante au second étage, lequel a la même disposition et les mêmes dimensions que l'inférieur. Il est couvert d'un toit dont la construction est particulière aux Chinois;

les angles sont enrichis d'ornemens de sculpture qui représentent des dragons. La largeur de l'édifice est égale à la hauteur, et le diamètre du corps de bâtiment a les deux tiers de sa largeur. (*Voy.* CHINOISE ARCHITECTURE.)

Le mot *pagode* s'applique aussi aux temples du plus grand nombre des peuples de l'Asie. (*Voyez* INDIENNE ARCHITECTURE.)

On donne aussi le nom de *pagode* aux idoles même que renferment les édifices de ce nom.

PALAIS, s. m. Ce mot vient de *Palatium*, qui désigna dans Rome l'habitation d'Auguste, et par suite des empereurs romains, laquelle étoit située sur le mont *Palatin* qui lui donna son nom.

Palais signifie, dans les usages modernes et selon le langage de l'architecture, tout bâtiment destiné soit à l'habitation des rois, des grands, des riches, soit à l'établissement de certains services publics, de certaines institutions qui exigent de la solidité, de la grandeur, et une apparence de dignité extérieure propre à désigner leur importance.

Ainsi un *palais* est un édifice qui doit s'élever au-dessus des maisons ordinaires, et se faire distinguer au-dessus d'elles par la réunion des moyens que l'architecture sait employer pour approprier à chaque édifice la mesure de richesse ou de simplicité qui convient à son caractère.

Dès qu'il y eut des sociétés, il y eut des gouvernemens, c'est-à-dire des chefs qui eurent besoin de bâtimens plus spacieux que ceux des autres. L'inégalité des fortunes, suite nécessaire de celle que la nature a établie entre les hommes, dut se manifester par la différence de grandeur et de richesse entre les habitations. A peine trouve-t-on quelques exceptions à cet usage, dans quelques petits Etats où certaines formes de gouvernemens populaires excitant l'envie chez les pauvres, ont pu commander aux riches de déguiser leur opulence sous le semblant d'une hypocrite égalité dans leurs habitations.

Mais le gouvernement d'un seul dut produire partout le besoin de *palais* pour les chefs des Etats; et les plus anciennes notions de l'histoire nous en ont conservé le souvenir lorsque le temps en a effacé jusqu'aux ruines.

Effectivement les restes nombreux des monumens de l'Egypte pourroient laisser à douter si, parmi tant et de si considérables débris d'édifices, il en existe que l'on puisse croire avoir été jadis des *palais*. Le goût monotone et routinier de l'architecture égyptienne, qui n'eut qu'un seul type, est peut-être une des causes qui empêchent d'y constater les variétés propres à faire distinguer ce qui fut un temple, de ce qui fut un *palais*. Il est vrai que dans les ruines de Karnack, les plus anciennes de l'Egypte, on a remarqué sur certaines parties d'édifices des tableaux hiéroglyphiques qui représentent des guerres, des batailles, des captifs, des siéges de villes, etc. Ces sortes de sujets ont porté quelques critiques à soupçonner que ce pourroit être là les restes d'un édifice qui n'auroit point été religieux, quoique les masses de bâtiment soient tout-à-fait les mêmes que celles des temples. Quelques-uns ont encore pensé que ces grandes réunions de corps d'édifices, appelés temples, auroient pu servir aussi d'habitations aux rois, dans un pays surtout où le pouvoir religieux se trouva, sur tant de points, réuni au pouvoir politique; mais nous n'insisterons point sur cette hypothèse.

Ne seroit-il pas toutefois permis de s'appuyer d'une autre vraisemblance qui reposeroit sur ce que Diodore de Sicile nous a transmis, tout en avançant que le roi Uchoris avoit bâti à Memphis des *palais* aussi beaux que ceux qu'on voyoit ailleurs. Il ajoute (l. I, sect. II, § 51) que ces édifices étoient fort au-dessous de la magnificence et du goût de ses prédécesseurs en *d'autres ouvrages*. Mais quels étoient ces *autres ouvrages?* C'étoient leurs tombeaux. « Car » (dit-il) c'étoit à se construire de magnifiques sépul- » tures, qu'ils employoient ces sommes immenses » qu'en d'autres pays les princes consacrent à se bâtir » des palais. Ils ne pensoient pas que la fragilité du » corps pendant sa vie méritât de solides habitations. » Ils ne regardoient le palais des rois que comme » une hôtellerie qui, appartenant successivement à » tous, n'étoit à aucun. Mais leurs tombeaux, ils les » envisageoient comme leurs véritables *palais*, comme » leur domicile propre, fixe et perpétuel. Aussi n'é- » pargnoient-ils rien pour rendre indestructibles des » monumens qui devoient être les dépositaires de leurs » corps et de leur mémoire. »

Ce renseignement sur les opinions égyptiennes nous paroît devoir entrer dans la balance des raisons qui expliqueroient comment et pourquoi, dans un pays qui a conservé tant de restes d'édifices et encore d'aussi durables, on ne découvre rien qui porte évidemment le caractère de *palais*, ou du moins d'habitations, conformément à ce qu'on voit ailleurs.

Les temps les plus anciens de la Grèce sont ceux où ce pays, dans tous ses petits Etats, fut gouverné par des rois. Les poëmes d'Homère en font foi; aussi est-ce là que nous trouvons des indications et les premières descriptions de *palais*. Quand on penseroit, ce qui est plus que probable, qu'Homère fut l'architecte idéal des *palais* qu'il a décrits, il n'en seroit pas moins vraisemblable qu'il en auroit puisé l'idée dans les modèles qu'il avoit vus. Le palais de Priam est décrit dans le sixième chant de l'*Iliade* comme un édifice vaste, dont la partie inférieure étoit composée de portiques en pierre et de galeries couvertes, au-dessus desquelles il y avoit cinquante chambres richement décorées, habitées par les cinquante fils de Priam; en face de cet édifice (continue le poëte) et dans l'intérieur de la cour il y en avoit un autre bâti en pierres, et où l'on comptoit douze belles chambres pour les filles du roi. Pâris, qui est réputé avoir des connoissances en architecture, avoit fait venir à Troie

plusieurs architectes pour lui bâtir un *palais;* il étoit construit entre le *palais* de Priam et celui d'Hector.

La description du *palais* d'Alcinoüs par Homère, toute imaginaire qu'on puisse la supposer, quant aux détails de la décoration, n'en est pas moins la preuve des idées de luxe, de richesse et d'ornement, qui pouvoient alors avoir cours dans les esprits.

Il est vraisemblable et l'on doit croire que le régime démocratique une fois établi dans les différentes villes de la Grèce, le luxe y fut plutôt appliqué à l'architecture des temples que dirigé vers la construction des *palais*, qui, par leur grandeur et leur dépense, auroient blessé les idées d'égalité républicaine et ne peuvent appartenir qu'aux gouvernemens monarchiques ou aristocratiques : et c'est ce que Démosthènes nous fait bien entendre dans sa harangue contre Aristocrates, en comparant l'état ancien d'Athènes à celui de son temps.

« Jadis, dit-il, la république étoit riche et florissante, lorsque nul particulier ne s'élevoit au-dessus » du peuple. Ceux qui connoissent la maison de Thémistocle, celle de Miltiade et des autres grands » hommes de ce temps-là, voient que rien ne les distingue des maisons ordinaires. Alors aussi les édifices étoient si beaux, qu'il n'y a point de moyen » d'enchérir sur leur magnificence. De nos jours, au » contraire, l'opulence des particuliers qui se mêlent » des affaires de l'Etat est portée à un point, qu'ils » se sont bâti des maisons qui surpassent en beauté » nos grands monumens. Quant aux ouvrages que la » ville fait bâtir, ils sont si modiques et si misérables, » que j'aurois honte d'en parler. »

On ne sauroit mieux montrer les causes qui peuvent s'opposer à la construction des *palais* en grand. Athènes touchoit aux derniers jours de la république.

Rome républicaine ne connut pas le luxe des *palais.* Avant les conquêtes, qui introduisirent dans la république la richesse et le goût de l'ostentation, une grande simplicité de mœurs, une sorte de rusticité produite par les habitudes de la vie agricole, la rudesse des exercices militaires, dûrent s'accommoder d'habitations où il eût été non-seulement inconvenant, mais dangereux d'affecter des apparences de supériorité.

Mais Rome en vint bientôt au point de réunir les deux conditions les plus favorables au luxe des *palais;* savoir, celle de l'aristocratie, et celle de la monarchie. Dès que la guerre, les conquêtes et l'esprit de rapine, effet et cause à son tour de la manie de conquérir, eurent fait passer dans les mains des généraux d'armée et des gouverneurs de province la fortune des peuples et les trésors des princes, on vit des citoyens égaler leurs habitations à celles des rois. L'élément aristocratique d'ailleurs, qui formoit le fond du gouvernement de Rome, avoit habitué les Romains à reconnoître, dans quelques familles, des supériorités réelles, c'est-à-dire des droits aux honneurs et aux dignités, qui ont besoin de se manifester par des signes extérieurs. Effectivement, l'histoire nous fournit de nombreuses preuves de l'inégalité des habitations avant l'époque qui vit expirer la république.

On trouve chez Cicéron des notions assez instructives à cet égard, soit dans les mentions qu'il fait des habitations de quelques-uns de ses contemporains, soit dans ce qu'il rapporte de ses propres maisons, où nous voyons que l'emploi des colonnes, accompagné de tout le luxe des statues, des galeries, de leurs ornemens, avoit déjà cours, et d'une manière très-remarquable. Or, il s'en falloit que Cicéron, d'une famille nouvelle, et avec une fortune médiocre pour son temps, pût entrer en comparaison avec les Pompée, les Sylla, les Crassus, les Lucullus, dont la magnificence en fait de palais devoit l'emporter sur celle d'un parvenu.

Cependant il paroit que ce n'étoit encore que le prélude de ce que le règne des empereurs devoit produire. Auguste disoit qu'il avoit trouvé Rome bâtie d'argile (c'est-à-dire en briques), et qu'il la laissoit toute de marbre. Ce fut effectivement à partir de cette époque qu'on vit les carrières de tous les pays s'épuiser pour satisfaire au luxe des *palais*.

De cette époque date aussi cette habitation de l'empereur qui, bâtie sur le mont Palatin, donna par la suite le nom de *palatium* (palais) aux demeures des rois et des grands. On continua toutefois d'appeler *domus* les plus magnifiques constructions de ce genre; témoin la maison d'or (*domus aurea*) de Néron, dont il reste encore des souvenirs dans quelques ruines, mais tellement incohérentes entre elles, qu'on ne sauroit y retrouver aucune idée de ce qui forma leur ensemble.

Les constructions destinées aux habitations de quelque genre qu'elles aient été sont, au milieu de toutes les ruines antiques, celles dont il devoit se conserver le moins de vestiges reconnoissables. C'est que, d'une part, elles reçurent une moins grande solidité que les monumens publics, et que, d'autre part, elles dûrent subir de plus nombreux et faciles changemens. Toutes les causes qui amènent chez les peuples ou les générations qui se succèdent de nouveaux usages, font éprouver aux habitations une action bien plus destructive. Les matériaux des maisons et des palais deviennent des carrières, où d'autres habitans trouvent facilement à s'approvisionner. Ainsi par exemple, voyons-nous aujourd'hui disparoitre tous ces châteaux qui firent l'orgueil d'un autre âge.

Combien de fois dans l'espace de tant de siècles ce même agent de destruction n'a-t-il pas dû s'exercer sur les *palais* des Grecs et des Romains. A peine reste-t-il le souvenir de la place jadis occupée par ce célèbre *palais* de Mausole à Halicarnasse, dont Vitruve s'est plu à faire une mention expresse. Il seroit aujourd'hui impossible de faire sortir des nombreuses ruines de Rome l'idée tant soit peu vraisemblable du plan, et encore moins de l'élévation

d'un seul de ses *palais*. L'ensemble de ruines le plus authentique et le plus considérable d'une de ces grandes constructions de *palais* est certainement la *villa Adriana*. Cependant cette vaste plaine de ruines n'offre que le champ le plus vague à l'esprit de conjecture ; l'imagination n'y trouve rien à saisir de positif pour ce qui en fit l'ensemble, et encore moins l'élévation.

Deux circonstances ont contribué à sauver de la loi générale de destruction dont on vient de parcourir les effets, un seul et vaste *palais* antique, celui de Dioclétien à Spalatro (jadis *Spalatium*), nom que l'on croit formé de *palatium* (*palais*). Il fut construit dans cette ville, vers le commencement du quatrième siècle, par cet empereur qui en avoit encore un autre à une lieue de là, c'est-à-dire à Salone où il s'étoit retiré. On voit d'abord, par la date de cette construction, qu'elle appartient aux derniers temps de ce que nous appelons l'architecture antique. On aperçoit ensuite une des causes qui expliquent la conservation d'une grande partie de *ce palais*. Cette énorme masse de bâtimens ne trouva dans cette petite péninsule de la Dalmatie, où elle resta longtemps cachée, ni la succession, ni l'activité du principe de destruction qui, dans les autres parties de l'empire romain, consommèrent le presque total anéantissement de tous les *palais*. Encore verronsnous à l'article Spalatro que les modernes habitans de ce pays non-seulement ont dépouillé le *palais* de cette ville, mais ont encore été enlever ce que les ruines de Salone possédoient de plus beau pour bâtir des clochers, des maisons, et même de simples murs de clôture. (*Voyez* Spalatro.)

Il seroit donc impossible de suivre, par une indication authentique de monumens, l'histoire, même abrégée, du goût et de la disposition des *palais*, dans cette nuit des arts, qu'on appelle du nom de moyen âge, sans avoir recours aux notions ou aux emplois du genre gothique, et des châteaux dont il reste à peine des fragmens ou des traditions, dont la description ou les récits seroient étrangers à ce que nous reconnoissons pour être le véritable art de l'architecture.

On est obligé de franchir un assez grand nombre de siècles pour arriver en Italie, par exemple, au palais ducal de Venise, dont le goût, contemporain de celui qu'on nomme gothique, diffère cependant d'une manière assez sensible de celui des châteaux construits sous l'influence du régime féodal. L'Italie ne subit pas à beaucoup près, dans ces temps, les effets du système qui se répandit dans le reste de l'Europe. La féodalité ne s'y étant pas établie, on ne vit pas ce pays hérissé de châteaux forts, dont les seigneurs habitoient, si l'on peut dire, des bastions en place de palais. Il paroît certain que quelques restes de l'antique architecture ne cessèrent, en aucun temps, d'exercer plus ou moins d'influence sur les édifices de chaque âge. Aussi en voit-on reparoître plus d'une tradition dès les douzième et treizième siècles : le quatorzième et le quinzième surtout virent élever à Florence des *palais* dont les masses et les élévations rappellent déjà la grandeur colossale des antiques constructions romaines. Il suffit de nommer Arnolpho di Sapo, Bruneleschi, Michelozzo, pour se convaincre qu'au quinzième siècle il ne se trouvoit dans aucune construction le moindre vestige du goût gothique. Le *Palazzo Vechio*, et ensuite le *palais* Pitti, déposent avec évidence de ce qu'on avance ici.

Cette époque est encore celle où la France ne présentoit que des châteaux forts, dont la construction et les formes n'avoient aucun rapport avec l'architecture græco-romaine, aucune ressemblance avec ce qu'on nomme un *palais*. Ce qu'on appela même ainsi par la suite, jusqu'à la moitié du seizième siècle, ne fut, jusque dans les demeures des rois et des grands, que des assemblages de tours rondes ou carrées réunies par des corps de bâtimens, ne présentant, au dedans et au dehors des cours, que des masses de pierres percées d'ouvertures sans ornement, et surmontées de combles plus élevés que les bâtimens. Tel étoit le plan et telles étoient les élévations du Louvre, avant Pierre Lescot ; tel avoit été ce qu'on nomme aujourd'hui le *palais*, dont il reste encore quelques vestiges dans la grande tour de l'horloge et quelques constructions circulaires. On peut voir encore des restes de cette ancienne disposition des *palais* au château de Vincennes.

Ce type des châteaux forts étoit devenu le caractère tellement propre des *palais* les plus magnifiques, que celui de Chambord, qui, bâti avant le milieu du seizième siècle, fut la merveille de son temps, est encore une répétition de la manière et du goût qu'on vient de décrire.

Cependant à l'époque où s'élevoit ce célèbre château, l'Italie étoit déjà couverte de *palais* où l'on voyoit revivre, dans toute la régularité des formes et des ordonnances antiques, les masses, les détails, les proportions de la plus belle architecture. Après la première génération d'architectes rénovateurs de ce goût, on voyoit les Bramante, les Ammanati, les Sansovino, les San Gallo, les Vignola, élever le *palais* de la Chancellerie, celui de Farnèse à Rome, celui de Strozzi à Florence, de Caprarola, etc. etc. C'est enfin de cette époque, ou à peu près, que date cette longue suite de *palais* plus élégans les uns que les autres, dont Palladio a si singulièrement multiplié les modèles, et qui ont si puissamment contribué à répandre le bon goût, en ce genre, dans toute l'Europe.

Cette impulsion ne tarda point à se communiquer à la France. Primatice, Serlio et plusieurs autres architectes italiens y furent appelés. Bientôt on vit le Louvre, grâce au génie de Pierre Lescot, se rajeunir sous les erremens et les formes de l'antiquité, et bientôt une ordonnance régulière vint substituer aux routines des temps féodaux les lignes, les ordres et les

proportions de l'architecture grecque. Depuis lors, le goût gothique tomba dans l'oubli, et Perrault, par l'établissement de la colonnade qui décore le frontispice du Louvre, ferma tout retour aux pratiques que le reste de l'Europe devoit aussi abandonner dans la construction des *palais*.

Le dix-septième siècle fut peut-être celui qui en vit élever le plus grand nombre et des plus somptueux ; mais, on doit l'avouer, le goût de l'architecture avoit déjà perdu de sa noble simplicité. La manie de la variété en altera bientôt la pureté. On doit cependant excepter l'Angleterre, où l'école de Palladio et son goût de composition, en fait de *palais*, s'étoient naturalisés. Il faut beaucoup regretter que des circonstances funestes aient interrompu à Londres l'exécution du magnifique *palais* qu'Inigo Jones avoit commencé pour les rois d'Angleterre. Un seul fragment qui subsiste de son élévation (le *palais* de Withealˌ) nous assure qu'elle auroit répondu dans toutes les parties, et sous tous les rapports, à la grandeur d'un des plus beaux plans qui aient peut-être jamais été conçus (*Voyez* Inigo Jones.) Mais, comme on l'a déjà dit, le sort de l'architecture, en fait de *palais*, dépend beaucoup du hasard des circonstances et des formes de gouvernement. Rien de grand ne fut plus conçu ni exécuté, en ce genre, à Londres, depuis que de nouvelles influences de gouvernement et de religion y eurent établi une sorte de niveau jaloux de toutes les apparences de supériorité en fait d'habitations.

En Italie, il suffit de nommer Bernin et Borromini pour indiquer dans le dix-septième siècle le changement de goût que subit plus ou moins l'architecture des *palais*. Quoiqu'il y ait loin, sous plusieurs rapports, du premier de ces architectes au second, qui dénatura tout, cependant on voit que le génie de Bernin devoit produire les travers de Borromini. On sait assez que bientôt, par son influence, l'accessoire des formes décoratives corrompit la sévérité des formes et des types de l'architecture ; on ne connut plus dans les *palais* les lignes simples, les grandes masses, les lois des proportions.

D'autres mœurs aussi commandèrent d'autres genres de disposition. Le luxe changeant d'objet et par conséquent de forme, la plus grande dépense des *palais* fut celle des intérieurs, des meubles, et d'une multitude de superfluités indépendantes de l'architecture. Tout se rapetissa à l'extérieur des édifices. Si l'on en veut une preuve, on la trouvera dans le vaste *palais* de Versailles, qui en dehors n'offre d'autre grandeur que celle de la ligne sur laquelle il est bâti, et l'étendue de sa superficie, mais dont l'élévation mesquine, sans forme, sans caractère et sans valeur aucune, est restée au-dessous de toutes les compositions de grands *palais* élevés jusqu'alors.

Le goût du grand disparut enfin tout-à-fait, et le dix-huitième siècle, qui a vu pourtant se créer en d'autres genres quelques notables édifices, n'auroit peut-être pas un grand *palais* d'habitation à citer, si Van Vitelli n'eût bâti à Caserte celui du roi de Naples, seule entreprise de ce siècle qui, pour la simplicité du plan, l'immensité de la superficie, la grandeur de sa masse et de son élévation, rappelle les travaux des siècles précédens.

Nous n'avons prétendu que présenter, dans cet article, un rapide aperçu historique et chronologique de cette partie de l'architecture qui regarde les *palais* d'habitation. On comprend que des descriptions, même abrégées, des principaux monumens de ce genre y eussent été d'autant plus déplacées, qu'elles n'auroient pu être que des redites incomplètes de celles dont, selon le plan de ce Dictionnaire, on doit trouver les notions détaillées, surtout aux articles biographiques de chacun des architectes qui ont construit de ces *palais* dignes d'être cités.

En joignant dans cet article au mot *palais* le mot *habitation*, nous avons dû suivre la distinction établie, tout au commencement, entre les édifices auxquels on donne assez indistinctement le nom de *palais*. Quant à ceux qui sont destinés à des services ou établissemens publics, comme *palais* de ville, de justice, du change ou de la bourse, des études, etc. nous avons dû d'autant moins en faire ici mention, qu'ils se trouvent désignés ailleurs sous le nom de leurs destinations propres.

PALANÇONS, s. m. pl. Terme technique de maçonnerie qu'on donne aux morceaux de bois qui retiennent les *torchis*. (*Voyez* ce dernier mot.)

PAL-A-PLANCHE, s. f. (*Terme d'architecture hydraulique.*) C'est une dosse affûtée par un bout pour être pilotée, à l'effet d'entretenir une fondation, un batardeau, etc. Cet affûtement a lieu tantôt dans la moitié de la planche, tantôt en écharpe, et toujours d'un même sens, afin qu'il soit plus solide. On coupe les dosses à onglet et à chanfrein, pour qu'elles puissent mieux couler dans la rainure qui doit les recevoir.

On appelle *vannes* les *pal-à-planches* quand on les coule en long du batardeau.

PALE, s. f. (*Archit. hydraul.*) Espèce de petite vanne qui sert à ouvrir et à fermer la chaussée d'un étang.

PALÉE, s. f. (*Archit. hydraul.*) C'est un rang de pieux employés de leur grosseur, espacés assez près les uns des autres, liernés, moisés, et boulonnés d'une cheville de fer, qui, étant plantés suivant le fil de l'eau, servent de piles pour porter les travées d'un pont de bois.

PALESTRE ou **PALÆSTRE**, s. f. Ce mot est le mot latin *palæstra*, qui lui-même est grec, et qui signifioit tout à la fois en Grèce la *lutte* et l'endroit,

l'édifice, où l'on s'exerçoit aux combats gymnastiques. Aussi Vitruve (l. v, ch. 11) le décrit-il comme appartenant aux usages, non de l'Italie, mais de la Grèce.

« Dans les *palestres* (dit-il) on fait les portiques sur un plan carré long, de manière que l'espace à parcourir dans leur circuit comprenne deux stades; ce que les Grecs appellent *diaulon*. Trois de ces portiques sont simples; le quatrième, qui est tourné vers le midi, est double, afin que les grandes pluies accompagnées de vent ne puissent pas pénétrer à l'intérieur. Dans les trois portiques simples on place des écoles ou exèdres avec des siéges, où les philosophes, les rhéteurs et autres gens studieux puissent s'asseoir pour discuter entre eux.

« Le portique double est disposé de façon à recevoir ces trois sortes d'emplacemens. Dans le milieu est l'*ephebeum*, grande école ou exèdre avec siéges, et qui doit avoir en longueur un tiers de plus que sa largeur. A droite est le *coriceum*, ensuite le *conisterium*; puis et dans l'angle du portique le bain froid, appelé *loutron*. A gauche de l'*ephebeum* est l'*eleothesium*, suivi du *frigidarium*; ensuite, dans l'autre angle du portique, est le passage au *propnigeum*. A côté mais dans l'intérieur, et en face du *frigidarium*, est située la *concamerata sudatio*, etc. »

On peut consulter, sur le reste des détails donnés par Vitruve, les dessins de Galiani, sans lesquels il est difficile de se faire une juste idée de cette description. Ce qu'on vient de rapporter doit suffire pour donner à comprendre que la *palæstre* chez les Grecs étoit un ensemble de locaux divers destinés aux exercices du corps et à ceux de l'esprit. Il nous semble que les Romains qui, au dire de Vitruve, n'avoient point de *palæstre* proprement dite, en eurent l'équivalent, et même avec plus de grandeur et de somptuosité, dans ce qu'ils appelèrent les *thermes*, genre d'édifice qui, comme on peut s'en convaincre (*v.* THERMES), renferme l'équivalent des mêmes pratiques et de semblables usages.

PALESTRINE. (*Voyez* PRÆNESTE.)

PALIER ou **REPOS**, s. m. On donne ce nom à un espace qui dans toute montée composée de marches ou de gradins offre un repos, et divise ainsi, pour la commodité, en plusieurs séries, la succession des degrés.

Ce qu'on appeloit *præcinctiones*, dans les suites de gradins dont se composoit l'intérieur des théâtres et des amphithéâtres antiques, formoit en réalité de véritables *paliers* servant de repos à ceux qui montoient, et offrant en même temps un couloir de circulation, pour ne pas déranger les personnes assises.

Dans les escaliers des maisons, les *paliers* sont ordinairement déterminés par les étages; il est quelquefois dangereux de les multiplier, ou de les faire trop courts, parce que l'action de monter et de descendre dépendant d'un mouvement souvent instinctif, tout ce qui arrête irrégulièrement ce mouvement le contrarie, et produit des faux pas qui peuvent être dangereux.

Les *paliers* doivent avoir au moins la largeur de deux marches dans les grands perrons, et ils doivent être aussi longs que larges, quand ils sont dans le retour des marches des escaliers.

On appelle *demi-palier* celui qui est carré sur la longueur des marches. Philibert Delorme nomme *double marche* un *palier* triangulaire, dans un escalier à vis.

Palier de communication. — On appelle ainsi celui qui sépare deux appartemens de plain-pied, et communique à chacun.

Palier circulaire. — C'est le *palier* de la cage ronde ou ovale d'un escalier en limaçon.

PALISSADE, s. f. Espèce de barrière formée de pieux fichés en terre à claire-voie, pour empêcher les approches ou l'entrée d'un terrain, d'un enclos, et pour protéger les objets qu'il renferme.

PALLADIO (ANDRÉ), né à Vicence en 1518, mort en 1580.

On ne cite aucun architecte ou artiste de cette époque dont *Palladio* ait suivi les leçons. Si l'on en croit ce qu'il dit de lui-même dans la préface et l'épître dédicatoire du premier livre de son *Traité d'Architecture*, entraîné dès son jeune âge par un goût naturel vers l'étude de cet art, il n'eut pour guide et pour maître que Vitruve. Ces études, qui, selon lui-même, occupèrent sa première jeunesse, nous paroissent propres à réfuter une opinion vague, d'après laquelle il auroit perdu le plus précieux temps de sa vie dans des travaux mécaniques et subalternes. L'étude seule de Vitruve force de supposer dans le sujet qui s'y livre, un esprit déjà cultivé par d'autres connoissances. De fait, Temanza nous assure que, dès l'âge de vingt-trois ans, Palladio possédoit en géométrie et en littérature un fonds de notions qui sont les degrés nécessaires pour arriver à l'ensemble du savoir qu'exige l'architecture.

Quelques-uns ont cru que le célèbre littérateur Trissino auroit pu contribuer aux progrès du jeune architecte, et influer sur la direction de son goût; on a même essayé d'appuyer cette présomption sur l'honorable mention que *Palladio*, dans son Traité cité plus haut, a faite de Trissino. Mais on répond à cette conjecture que, puisqu'il n'en parle point comme de celui qui auroit été son maître, on doit conclure de son silence à cet égard que cela ne fut pas, tant il eût été naturel que l'amour-propre se fût joint à la reconnoissance pour engager l'artiste à se vanter d'avoir reçu des leçons d'un homme aussi célèbre. Quoi qu'il en soit, on peut croire qu'il dut au sa-

voir, comme à l'amitié de ce zélé protecteur, certains encouragemens qui rendirent ses progrès plus faciles et plus prompts. Ainsi voyons-nous qu'il fit trois fois avec lui le voyage de Rome.

Palladio ne tarda point à reconnoître l'insuffisance de ses premières études, restreintes jusqu'alors aux écrits de Vitruve, de Léon-Baptista Alberti, et des autres maîtres ses devanciers. A Rome il se livra tout entier aux recherches et aux explorations des monumens antiques; ce n'étoit pas à la manière de ceux qui en multiplient les copies pour en faire de simples répétitions dans leurs ouvrages. Lui qui visoit à être non le copiste, mais l'imitateur des modèles antiques, ce qu'il y cherchoit, c'étoit moins le calcul de leurs mesures, que le sentiment et la raison de leurs proportions. Il leur demandoit non des règles toutes faites, mais les principes qui avoient fait les règles; il vouloit s'en approprier l'esprit avant d'en suivre la lettre. Non content de reproduire en détail les parties des édifices ruinés dans les restes épargnés par le temps, il entreprit de scruter leurs fondations, pour en ressaisir l'ensemble, et recomposant, d'après leurs indications, ces débris incohérens, il fût un des premiers à redonner, dans de savantes restaurations, l'idée complète de leur état primitif.

Une lettre de Trissino, en date de 1547, nous apprend que cette même année *Palladio*, âgé de vingt-neuf ans, revint se fixer dans sa patrie, qu'il devoit enrichir des conquêtes par lui faites sur l'antique Rome. On est assez d'accord qu'il eut une part dans la construction du *palais* ou hôtel-de-ville d'Udine, qui avoit été commencé par Jean Fontana; du moins Temanza, bon juge en cette matière, assure-t-il que le goût de *Palladio* s'y trouve, en plus d'une partie de l'édifice, écrit d'une manière fort lisible.

Mais bientôt une plus grande entreprise devoit donner à son talent l'essor qui lui convenoit, dans la restauration, ou, pour mieux dire, la réédification du monument appelé à Vicence la Basilique, ancienne construction de ce style qu'on nomme en Italie tudesque ou gothique. C'est une très-vaste salle, environnée de portiques, et qui fut sans doute une tradition de la basilique des anciens Romains; car il paroit qu'anciennement on y rendoit la justice. Le laps des années et divers incidens l'avoient réduite à un périlleux état de ruine. Dès le quinzième siècle on y avoit fait, surtout dans les portiques extérieurs, d'assez grandes réparations, qui toutefois n'avoient abouti qu'à retarder les progrès du mal. Il devint si menaçant, que plus d'un architecte fut consulté pour indiquer le meilleur moyen de conserver, s'il étoit possible, la grande nef intérieure, en l'appuyant au-dehors par des portiques nouveaux, qui lui serviroient de contreforts. Jules Romain, alors fixé à Mantoue, donna un projet de cette restauration; mais celui de *Palladio*, ayant eu un plus grand nombre de suffrages, obtint la préférence.

Rien de plus difficile en architecture que de raccorder avec un reste obligé de bâtiment, et dont le goût a vieilli, un mode de composition nouvelle, qui n'offre point de disparate, et n'accuse point la contrainte imposée à l'artiste. Ce fut certainement un coup de maître à *Palladio*, d'avoir su appliquer au support de cette vieille construction une ordonnance extérieure de portiques, si bien en rapport avec elle, qu'on a peine à y soupçonner un édifice dû à des temps si divers, à des goûts qui devoient sembler si différens entre eux. L'architecte imagina d'élever tout autour de la salle qu'il falloit conserver deux rangs de galeries, l'un au-dessus de l'autre, dont l'inférieur offre un ordre dorique et le supérieur un ordre ionique. Ces colonnes, tant celles d'en bas que celles d'en haut, sont à demi engagées dans des piédroits d'arcades, dont la retombée porte sur de petites colonnes isolées; l'entablement dorique est orné de triglyphes et de métopes; l'ionique supporte une balustrade servant d'appui à une terrasse régnant dans tout le pourtour. Au-dessus, et comme support du comble, s'élève en retraite une sorte d'attique entremêlé de petits pilastres et d'ouvertures ou fenêtres circulaires, appartenant à l'ancienne construction de la grande salle et qui donnent de la lumière à son intérieur.

Le plan et la coupe de ce monument peuvent seuls rendre compte de l'intelligence avec laquelle *Palladio* a su établir une fidèle correspondance entre les supports de la nouvelle ordonnance extérieure et ceux que forment les anciens piliers de l'intérieur. On ne sauroit trop admirer dans l'heureuse restauration qui a rajeuni tout cet ensemble, soit la beauté des matériaux, soit la pureté de l'exécution, soit la finesse et la correction des détails, qui doivent compléter le mérite de toute bonne architecture.

La réputation que cet ouvrage acquit à *Palladio* lui valut d'être appelé à Rome, où il retourna pour la quatrième fois. Il s'agissoit d'arrêter les projets d'achèvement de Saint-Pierre. Trissino avoit recommandé son protégé au pape Paul III; mais ce pontife mourut avant l'arrivée de *Palladio*, et Trissino bientôt après. Cependant notre architecte sut profiter de son nouveau séjour à Rome; il se mit à mesurer et à dessiner de nouveau le plus grand nombre des édifices antiques. Rome enfin le vit jusqu'à cinq fois, toujours passionné pour l'étude de ses antiquités. C'est à ces travaux réitérés qu'il dut de publier, en 1554, un petit ouvrage sur les monumens antiques, qui, bien qu'un peu abrégé, fut reçu avec applaudissement, et réimprimé tant à Rome qu'à Venise.

De retour et définitivement fixé dans sa patrie, *Palladio* y obtint bientôt une réputation exclusive; c'étoit à qui auroit un palais de ville ou de campagne exécuté sur ses dessins. Ici commenceroit, si la nature et l'étendue de cet article le permettoient, la description de cette innombrable série d'édifices si variés dans leur conception, si ingénieux dans leurs élévations, si élégans et d'un goût si exquis, dont le

territoire des Etats vénitiens nous offriroit le recueil.

Mais comment faire connoître par le discours un certain genre de beautés, sur lesquelles le discours n'a aucune prise. Une nouvelle difficulté est venue se joindre à celles qui tiennent à la nature de ce sujet : nous ne saurions effectivement sous quels noms désigner maintenant le plus grand nombre de ces charmantes habitations, qui, par l'effet des perturbations politiques de notre âge, ont déjà plus d'une fois changé de propriétaires. Il faudroit faire aujourd'hui une nouvelle œuvre de *Palladio*, où chacun de ses édifices seroit désigné par le nom de la ville et de la rue, des lieux et des campagnes où il existe; à ce défaut, nous nous contenterons d'indiquer les principaux de ces ouvrages, sous le rapport des variétés de leur architecture, et en les classant, soit comme palais de ville, soit comme maisons de campagne.

On peut affirmer que *Palladio* y a épuisé presque toutes les combinaisons que les diversités des ordres grecs, leurs applications multipliées aux formes et aux besoins de la construction, les procédés variables de l'art de bâtir, et l'ingénieux emploi de toutes les sortes de types, peuvent procurer à toutes les exigences auxquelles l'artiste est tenu de se conformer.

Dans les palais de ville, *Palladio* sut réunir avec beaucoup de propriété l'usage des portiques et l'emploi des ordres de colonnes. Le plus souvent les rez-de-chaussée de ses édifices se composent d'arcades, quelquefois simples et sans bandeau; d'autres fois, et le plus souvent, ces portiques servent de soubassement rustique à l'étage supérieur et à l'ordonnance de colonnes dont il est décoré. Personne n'a employé avec plus de réserve et de goût le genre rustique; on peut, sous le rapport du goût, considérer les bossages et les refends, par l'effet que l'architecte sait en tirer, comme des moyens d'opposition qui font valoir les parties lisses, et laissent d'autant plus briller l'élégance des colonnes et des ornemens. En même temps qu'ils prononcent avec plus ou moins d'énergie le caractère de chaque genre d'édifice, ils ont l'avantage de donner un grand air de solidité à la bâtisse, et cette solidité est aussi un luxe de l'architecture. *Palladio* ne porta point, comme on l'avoit fait avant lui à Florence, l'emploi du bossage jusqu'au point qu'on peut appeler son excès, excès qui sembleroit ne pouvoir convenir qu'à des murs de forteresses ou de prisons. Habile à en diversifier ingénieusement les compartimens, il eut l'art d'en tempérer l'austérité par plus d'une sorte de nuance, par un accord bien combiné entre la masse générale et ses détails; en sorte que le spectateur trouve à ce genre d'autant plus d'agrément, que son caractère semble s'y devoir moins prêter.

Telle nous paroît être l'impression produite par le magnifique palais de *Tiené*. *Palladio*, en nous apprenant lui-même qu'il avoit disposé le côté qui regarde la place de manière à admettre des boutiques qui, sous le ceintre des arcades, auroient pour dependance un entresol, nous explique le motif qui peut-être le porta à donner au soubassement un caractère aussi massif. L'étage principal, qui a onze croisées de face à chacun de ses quatre côtés, est orné de pilastres corinthiens accouplés aux angles de l'édifice, ou sur quelques trumeaux plus larges, mais isolés dans toutes les autres, et se détachant sur un fond découpé par de simples refends. Les chambranles des fenêtres sont à frontons alternativement angulaires et circulaires, supportés par de petites colonnes que coupent des bossages, lesquels, de concert avec les claveaux très-saillans de la plate-bande, rappellent le genre du soubassement. Il y a sans doute lieu de regretter qu'un aussi bel ensemble n'ait pas reçu son entière exécution; on ne peut guère s'en former l'idée générale que dans le grand recueil des œuvres de *Palladio*, publié à Vicence en 1786.

Formé sur les modèles de l'antiquité et nourri de ses doctrines, cet habile et savant architecte s'est souvent permis de produire les dessins de ses propres monumens, pour expliquer et commenter Vitruve. Ce fut peut-être dans une semblable intention qu'il construisit à Vicence, pour un seigneur de cette ville nommé *Joseph di Porti*, et sur un terrain faisant face à deux rues, une maison composée de deux maisons semblables, et réunies par une cour commune, avec la même distribution intérieure et la même élévation extérieure. *Celle de devant* (dit *Palladio* lui-même en commentant Vitruve par l'exemple de ce palais) *est à l'usage du maître; celle de derrière sera pour les étrangers, selon la pratique des maisons grecques, qui avoient ainsi deux corps-de-logis distincts.* Ce double palais se recommande autant par la sagesse de ses masses que par l'élégance de ses détails. La cour qui réunit les deux habitations est environnée d'une galerie formée par des colonnes à chapiteaux corinthiens composés.

Palladio ne s'est presque jamais répété dans une seule de ses innombrables compositions. Il dispose de tous les moyens, de toutes les combinaisons que peuvent fournir les parties élémentaires de l'architecture, et il a l'art d'en modifier l'emploi sans jamais excéder la mesure des tempéramens qu'elles comportent. Ici on le voit établir l'une au-dessus de l'autre deux ordonnances de colonnes, soit engagées, soit simplement adossées, comme au palais *Tiené;* là il use de pilastres dont la hauteur embrasse deux étages, comme au palais Valmanara. Tantôt il élève les colonnes de ses devantures sur de très-hauts piédestaux exhaussés eux-mêmes sur des socles; tantôt il accouple les colonnes en leur donnant une base commune; et tantôt il fait le contraire. Ailleurs, comme à la loggia du jardin de Valmanara, on voit un soubassement en arcades entièrement lisses, supporter un péristyle en saillie de colonnes doriques, avec un fronton, et présentant l'entrecolonnement du milieu plus large que les autres.

On ne rapporte ce petit nombre de variétés, dont

l'énumération ne finiroit pas, que pour montrer dans quel esprit *Palladio* a su appliquer l'art des anciens à la construction des habitations modernes, en usant de libertés que très-probablement ces anciens s'étoient permises eux-mêmes, mais dont il ne subsiste plus d'exemple, puisqu'il ne nous reste absolument rien de tout ce qui, chez eux, devoit former ce que nous appelons *architecture civile*. Ce n'est plus que dans leurs temples et dans les ruines de leurs plus vastes édifices qu'il nous est donné de connoître les pratiques et les erremens de leur goût. Mais est-il probable que ce qu'il faut appeler les règles de l'art, au lieu de se ployer aux innombrables convenances des bâtimens particuliers, aura dû ou pu assujétir tous les besoins à une inflexible sévérité?

Palladio sembleroit s'être proposé de montrer que tout ce qu'il y a de vraiment fondé sur les exigences de l'ordre et de la raison dans le système et dans les formes, les rapports, les proportions de l'architecture des anciens, peut convenir à tous les temps, à tous les pays, avec les modifications relatives que ces anciens eux-mêmes ont admises dans chacun de leurs ouvrages. A bien entendre sa manière d'imiter l'antiquité, il paroîtroit s'être uniquement proposé, non de faire ce qu'ont fait, rigoureusement parlant, les anciens, mais bien ce qu'ils auroient fait eux-mêmes, disons mieux, ce qu'ils feroient en les supposant revenus au monde et obligés de travailler pour d'autres convenances. De là cette application libre, facile et ingénieuse, des masses, des plans, des lignes, des détails et des ornemens de l'antique, à tous les genres d'édifices sur lesquels son talent s'est exercé.

On ne sauroit parcourir sur les lieux mêmes la suite nombreuse des charmantes maisons de plaisance dont il a embelli le Vicentin et les Etats de Venise, sans se croire transporté dans les contrées antiques, soit de la Grèce, soit de Rome, et que l'architecture avoit peuplées de ses plus agréables productions. Rien dans les pays modernes ne sauroit se comparer, pour l'artiste, à cette réunion d'habitations plus élégantes que somptueuses, où, donnant un libre essor à son imagination, *Palladio* se plut à embrasser dans l'inépuisable variété de ses plans toutes les sortes de combinaisons, de formes accessoires et d'accompagnemens, qui servent en quelque façon d'encadrement au corps principal de l'habitation.

Faute de pouvoir ici, sans trop alonger cet article, nous livrer à l'énumération et surtout à une description détaillée de toutes ces inventions, c'est au *Traité d'Architecture* de *Palladio* lui-même que nous renvoyons le lecteur. Ici il verra le corps principal de la maison s'élever au fond d'une spacieuse avant-cour fermée par des portiques circulaires; là ce sont de nombreuses dépendances habilement liées entre elles, dont les masses viennent s'appuyer au palais qui les domine; ailleurs le bâtiment d'habitation est formé de quatre corps, chacun ayant son péristyle, et réunis par une coupole qui est le centre de la composition. Ordinairement de grands portiques conduisent au corps de bâtiment principal. Tous les accessoires varient dans leurs plans, d'un projet à l'autre, comme les masses principales dans leurs élévations. Toujours l'aspect de chaque composition vous présente un motif ingénieux d'où résulte un effet pittoresque.

Ajoutons qu'à toutes ces inventions président un goût sage, une exécution pure, un choix élégant de formes et d'ornemens, avec un mélange de matériaux agréablement combinés, sans que jamais la bizarrerie se montre nulle part. Nulle part effectivement on ne voit ni frontons rompus ou tronqués, ni ressauts inutiles, ni formes contournées, ni détails découpés, ni ornemens parasites; toujours ou la ligne droite ou la courbe régulière; rien de mixtiligne dans les plans, point d'élévations ondulées, point d'entablemens brisés ou chantournés.

Disons-le enfin, telle fut l'abondance des inventions de *Palladio* en ce genre, et telle la multiplicité des entreprises offertes à son génie, ou auxquelles son génie donna lieu, que (on peut l'affirmer) il s'est fait depuis lui, et dans tous les pays, peu d'ouvrages du genre de ceux dont on vient de parler qui ne lui aient payé quelque tribut d'imitation. Une manière de parler généralement répandue le confirme : *C'est du Palladio*, dit-on quand on veut, en fait de palais de ville ou de plaisance, louer, pour son style ou pour sa composition, l'ouvrage d'un architecte moderne.

Le nom de *Palladio*, déjà connu au loin dans toute l'Italie, avoit dû, à plus forte raison, retentir à Venise. Il venoit de construire près de cette capitale, sur les bords de la Brenta, le beau palais Foscari, si remarquable par la simplicité de sa masse, par ses belles proportions, par la noblesse et l'élégance de son péristyle en colonnes ioniques. Sansovino, alors âgé de quatre-vingts ans, touchoit au terme de sa longue carrière : il fut des premiers à proclamer *Palladio* pour son successeur, et il lui résigna le sceptre de l'art.

Le premier ouvrage de celui-ci, à Venise, fut le monastère de Saint-Jean de Latran de la Charité. Nourri de toutes les idées de l'antiquité, *Palladio* avoit formé le projet de réaliser dans la composition de son édifice le plan décrit par Vitruve, de la *maison* des Romains. D'après ce programme il construisit à l'entrée un bel *atrium* corinthien, conduisant à une cour environnée de portiques, laquelle, par tous les points auxquels elle aboutissoit, se rattachoit aux bâtimens d'habitation, à l'église et aux salles de service nécessaires. Déjà beaucoup de ces constructions étoient achevées, lorsqu'un incendie vint en détruire la plus grande partie. De tout cet ensemble il n'est resté qu'un côté de la grande cour, une des salles et l'escalier en limaçon.

Dans le même temps on construisoit sur ses dessins le beau réfectoire de Saint-Georges-Majeur. Les religieux, enchantés du style pur et gracieux

de *Palladio*, résolurent d'abattre leur ancienne église, et le chargèrent d'en élever une nouvelle. C'est un de ses principaux ouvrages. Il y fit preuve d'autant de goût que de jugement dans la manière d'adapter les principes, les formes et les proportions de l'architecture antique aux idées, aux besoins et aux habitudes modernes, pour les églises chrétiennes, si différentes en tout des temples du paganisme.

Ici se montre parfaitement à découvert cet esprit dans lequel nous avons dit que *Palladio* sut imiter les anciens, non pas en opérant comme s'il eût été de leur siècle, mais en supposant la manière dont eux-mêmes opéreroient s'ils revivoient dans le sien. Le système général des anciens, tel que nous le font connoître leurs monumens, tel que leur architecture le démontre, avoit été de donner pour régulateur de la forme typique de chaque genre d'édifice une raison élémentaire, émanée de la nature des choses, c'est-à-dire puisée dans les usages commandés par le besoin. Ce fut ainsi qu'à partir des élémens primitifs qui servirent de rudimens aux parties constitutives de leur architecture, ils se réglèrent toujours, par suite du même principe, pour le caractère à donner à chaque monument, sur la forme originaire que la nécessité et les diverses convenances qui en dérivent lui avoient tout d'abord imprimée.

Palladio en usa de même. Il trouva qu'il n'y avoit pas plus de rapport entre la forme du temple païen et celle de l'église chrétienne, qu'entre les cérémonies et les pratiques extérieures des deux religions. Au lieu donc de faire violence aux usages reçus, aux opinions consacrées, et dès-lors au système de construction et d'élévation voulu par d'autres institutions, il dut chercher à se modeler sur le premier type des monumens du christianisme. Or ce type fut celui de la basilique, édifice qui, dès l'origine, fut le seul propre à recevoir l'assemblée nombreuse que le culte chrétien devoit réunir dans un vaste intérieur.

L'usage étant pour les églises, comme autrefois pour la basilique, d'élever la nef du milieu beaucoup plus que les collatérales, *Palladio*, en place de ces frontispices capricieux, qui ne sauroient s'accorder avec les corps irréguliers de la construction, voulut que la vraie disposition de l'ensemble et de son intérieur se trouvât mise en rapport évident avec le portail : c'est-à-dire, il voulut que ce portail, calqué si l'on peut dire dans ses lignes sur les masses diverses, en hauteur de la construction, se composât d'un grand ordre de colonnes exhaussées sur des piédestaux, et portât un fronton adapté au toit de la grande nef. Supposant ensuite que les deux parties inférieures ou les bas-côtés auroient pu recevoir un fronton commun, s'il n'eût été coupé par l'élévation de la grande nef, il ne conserva de ce fronton présumé que la partie rampante de chaque côté, avec la portion de sa base ou de l'entablement que soutient un ordre de pilastres moins hauts de moitié que les colonnes du milieu. Ainsi se trouva extérieurement accusée et rendue évidente la disposition du corps entier de la construction. Ce parti, qui n'est pas sans objection, si l'on veut y appliquer la mesure d'une critique rigoureuse, paroîtra toujours mieux assorti à son objet que celui de ces devantures incohérentes de portail en placage, qui, ne tenant d'aucune manière au système de l'élévation réelle des églises à bas-côtés, ne semblent être que des hors-d'œuvre insignifians.

Le système qu'on vient de développer fut mis en pratique par *Palladio*, dans sa belle église de Saint-Georges-Majeur. L'intérieur forme une croix latine, dont les quatre bras sont réunis par une coupole. On y trouve en tout un caractère sage, une exécution précieuse, un style de détails simples, nobles et bien ordonnés. Le chœur, qui semble avoir été une addition au plan primitif, offre une imitation de l'antique si exacte, dans l'ordonnance des fenêtres, qu'on est tenté d'y reconnoître une entière conformité avec la disposition des niches du temple vulgairement appelé de Diane à Nîmes. On sait que *Palladio* avoit visité, mesuré et dessiné les antiquités de cette ville.

Il suivit le même système de portail dans le frontispice qu'il fut chargé d'élever à l'église de *San-Francesco della Vigna*, ouvrage de Sansovino, qui lui avoit destiné un autre projet de devanture. Mais celui de *Palladio* obtint la préférence. C'est encore un grand ordre corinthien appliqué à l'élévation de la nef, dont le fronton se raccorde avec le comble du toit. Cet ordre coupe de même l'entablement, base du fronton supposé des nefs collatérales, et dont chaque reste de pente s'adapte à celle du toit des mêmes bas-côtés.

Le sénat chargea *Palladio* de construire l'église du Rédempteur, monument voté en actions de grâces pour la cessation de la peste qui, en 1576, avoit fait les plus grands ravages dans l'État vénitien. Il faut y admirer la simplicité du plan, la noblesse de son ordre corinthien et l'heureuse disposition des chapelles latérales, qui, tout en occupant la place des bas-côtés, en tiennent lieu jusqu'à un certain point, par le fait du passage ménagé de l'une à l'autre. *Palladio* fut encore ici fidèle au parti de décoration qu'il avoit adopté pour les frontispices d'église. Toujours portions rampantes de frontons pour répondre aux pentes de la toiture des bas-côtés, toujours un grand ordre avec fronton correspondant au comble de la grande nef. Ici toutefois un attique va cacher la croupe du toit de l'église.

On attribue encore à *Palladio* la construction de quelques autres églises d'une moindre importance, mais qui, en accordant qu'elles aient été son ouvrage, ajouteroient peu de chose à sa gloire.

Ces grands et nombreux travaux n'empêchoient pas le célèbre architecte vicentin de travailler pour sa ville natale, qui se faisoit un devoir de réclamer

son génie dans toutes les entreprises importantes. Ainsi, en 1551 on lui avoit demandé les plans d'un théâtre qu'on vouloit construire dans la grande salle de la maison de ville, pour y représenter la tragédie d'*OEdipe*. Une occasion semblable lui avoit encore donné lieu de préluder au dernier et grand ouvrage de ce genre, dont on rendra compte plus bas. A Venise, il avoit aussi eu l'occasion d'élever un autre théâtre que décora Frédéric Zuccaro. On l'y conserva long-temps comme modèle de goût, jusqu'à ce qu'un incendie eut consumé la plus grande partie des bâtimens du monastère dans lesquels il étoit situé.

Un événement désastreux mit *Palladio* à même de montrer son savoir dans un tout autre genre. La Brenta débordée ayant renversé le pont de Bassano, il composa le dessin d'un nouveau pont en pierres dont on voit la figure au chapitre IV du IIIe livre de son *Traité d'architecture*. La grandeur de l'entreprise effraya les habitans. On se réduisit à lui demander un pont de bois qu'il exécuta en 1570, et dont la figure se trouve au chapitre IXe du livre susdit. Ce pont, de 180 pieds en longueur, est d'une simplicité d'assemblage très-remarquable. Il est couvert d'une galerie à jour supportée par des colonnes qui ne laissent pas de contribuer à l'agrément du coup-d'œil.

Aussi instruit dans l'art de l'architecture des anciens que dans la science de leur construction et de leurs procédés mécaniques en charpente, *Palladio* avoit lu dans les *Commentaires* de César la description du pont de bois que ce grand capitaine avoit fait jeter sur le Rhône. Il essaya d'en réaliser par le dessin les savantes combinaisons, dont on peut voir au livre déjà cité les intéressans détails. On admire encore au même livre le projet d'un pont de magnificence pour une grande capitale. Dans cette composition, *Palladio* avoit eu Venise en vue. Ce pont, dans son idée, devoit être celui de *Rialto*, que l'on projetoit depuis long-temps de construire *en pierre* sur le grand canal. Déjà Michel-Ange et Fra Giocondo avoient présenté des dessins pour cette entreprise, toujours renvoyée à d'autres temps. De nouveaux concurrens par la suite se mirent sur les rangs. Dans ce nombre on compte *Sansovino*, *Palladio*, Scamozzi, Vignola et Antoine del Ponte. Le modèle de ce dernier fut enfin adopté, ce qui, malheureusement pour la pratique des concours, ne signifie pas que le projet de ce dernier ait été le meilleur.

Il n'en est pas de l'histoire des grands artistes et de celle de leurs ouvrages comme de l'histoire des autres sortes de grands hommes et de leurs actions. Plus est abondante en faits la vie d'un héros, plus son historien est tenu de multiplier les récits et les développemens en raison de l'étendue de sa matière, en quoi il ne fera qu'augmenter l'intérêt du sujet et la curiosité du lecteur. La grande abondance des ouvrages d'un architecte surtout, sera fort loin de produire le même effet. Quelque variété qu'il ait portée dans ses nombreuses productions, leur énumération et leur description, nécessairement technique, toujours insuffisante sans le dessin qui parle aux yeux, seront plus propres à fatiguer qu'à instruire le lecteur. C'est pourquoi, loin d'étendre l'histoire du plus fécond de tous les architectes, en proportion du nombre de ses ouvrages, nous avons cru (en renvoyant à leur collection gravée) devoir nous attacher au petit nombre de ceux qui peuvent le mieux donner une juste idée de la diversité des mérites de leur auteur.

Notre but principal a encore été de faire connoître l'influence que le goût de *Palladio* a exercée sur celui de toute l'Europe, par la manière facile, agréable et ingénieuse dont il a su appliquer les principes de l'art antique aux besoins et aux sujétions des usages modernes. Ayant également cherché dans le choix de ses ouvrages à fixer l'attention sur ceux qui en chaque genre ont le plus contribué à sa réputation, il nous reste à parler du monument qui occupa les dernières années de sa vie, et dans lequel il s'est montré l'émule, et, si l'on peut dire, le continuateur des architectes de l'antiquité. Nous voulons parler du théâtre olympique de Vicence.

L'académie Olympienne de cette ville venoit de remettre en honneur le système et le goût des œuvres dramatiques des anciens, dans des imitations plus ou moins heureuses. C'étoit pour de semblables représentations, comme celle de la *Sophonisbe* de Trissino, que *Palladio* avoit élevé déjà en plusieurs endroits des théâtres plus ou moins temporaires. L'académie vicentine, fatiguée d'avoir à changer sans cesse de lieu, résolut d'établir dans son emplacement un théâtre fixe et durable. Comme à cette époque tout étoit à l'antique, sujets, pièces et factures de poëmes, l'idée de se régler sur l'antiquité pour la construction, la forme et la décoration, soit de la scène quant au spectacle, soit de la salle quant aux spectateurs, fut une idée aussi simple que naturelle. Vicence d'ailleurs possédoit l'artiste le plus versé dans l'intelligence de l'antiquité sur ce point, et qui avoit déjà fourni à Daniel Barbaro, pour son commentaire de Vitruve, les lumières que la pratique et l'étude en cette partie lui avoient fait acquérir.

Palladio fut donc chargé de cette entreprise, où il montra autant d'habileté que de savoir et de goût. On doit remarquer qu'ici, comme dans tout le reste, il fit preuve de ce bon esprit qui sait accommoder aux sujétions du temps et à celles du terrain les types et les formes des modèles de l'antiquité. Gêné par l'emplacement prescrit, il s'écarta des règles de Vitruve dans la configuration du plan de son théâtre, en donnant à sa partie circulaire la forme elliptique, au lieu de celle du demi-cercle. Au-dessus des gradins tenant la place de ce que nous appelons aujourd'hui le parterre, il éleva une belle colonnade corinthienne qui supporte un entablement avec statues. Cela procure deux galeries, l'une inférieure, l'autre supérieure, auxquelles toutefois il ne put

donner, pour la circulation, une entière continuité, contrarié qu'il fut par le voisinage de la rue, à laquelle la bâtisse est adossée. Mais cet inconvénient local ne nuit en rien à la symétrie ni à la régularité.

Il disposa la scène selon la méthode antique, c'est-à-dire qu'en face de la montée des gradins il construisit une magnifique devanture, formée de deux ordres de colonnes l'un au-dessus de l'autre, et couronnés d'un attique. Rien ne peut donner une plus juste idée de la décoration de la scène dans les théâtres antiques, où, comme l'on sait, l'architecture se permettoit des libertés qui partout ailleurs auroient été de véritables abus. C'est là, et les notions de Pline et de Vitruve nous le confirment, que le luxe et l'excès des richesses ne connurent aucun terme. *Palladio*, sur ce point, nous paroît être resté dans les termes d'une composition plus raisonnable. Il porta dans l'ordonnance générale de la scène plus de sagesse et une plus grande sobriété d'ornemens. On sait que les statues avoient été autrefois multipliées à l'excès par les Romains dans leurs théâtres; *Palladio* en fit un beaucoup plus sobre emploi. Si l'on excepte celles qui s'adossent aux colonnes du second ordre, les autres y sont généralement distribuées et placées avec autant de convenance que de goût.

Quelques-uns prétendent, et Temanza est de ce nombre, que ce qu'on peut trouver à redire dans les détails de la scène est dû à Scamozzi, qui auroit rachevé l'ouvrage de *Palladio;* effectivement, il ne vécut point assez pour le terminer entièrement. Selon d'autres, son fils auroit été celui qui, en suivant les dessins de l'auteur, auroit mis la dernière main à cette belle entreprise.

Une inscription placée au-dessus du grand arc de la scène porte ces mots :

OLYMPICORUM ACADEMIA THEATRUM HOC
A FUNDAMENTIS EREXIT.
ANNO MD. LXXXIII. PALLADIO. ARCHITECTO.

Cet édifice ayant été le dernier ouvrage de *Palladio*, sa mention terminera aussi la longue et cependant trop abrégée notice de ses travaux. Les études, les voyages, les fatigues de son état, paroissent avoir altéré sa santé et abrégé ses jours, à un âge où il auroit pu terminer plus d'un ouvrage commencé, et même en entreprendre de nouveaux. Il mourut à Vicence le 19 août 1580, âgé de soixante-deux ans. Il avoit eu trois fils, Léonidas, Horace et Sylla. Ce dernier fut celui qui lui succéda dans les entreprises d'architecture. Léonidas l'avoit aidé dans quelques-uns de ses travaux littéraires, comme les notes sur les *Commentaires* de César. *Palladio* en effet avoit joint à la science et à l'habileté de l'architecture une érudition peu commune. Son *Traité d'architecture* dépose à la fois de son talent comme artiste, et de son savoir comme érudit et antiquaire. Le succès de cet ouvrage fut tel, que dans l'espace de soixante-douze ans on en fit à Venise trois éditions. Depuis il a été publié et traduit en tous pays et dans toutes les langues.

Nous remarquerons en finissant que le style de *Palladio* eut une propriété qui dut en faciliter la propagation. Il offre en effet une sorte de moyen terme entre cette sévérité rigoriste dont quelques esprits exclusifs abusent dans la doctrine de l'imitation des antiques, et l'anarchie licencieuse de ceux qui se refusent à y reconnoître des règles, par cela que ces règles comportent des exceptions. Dans la conception et l'exécution des édifices de *Palladio*, il y a une raison toujours claire, une marche simple, un accord suffisamment sensible entre le besoin et le plaisir, et une telle harmonie dans cet accord, qu'on ne sauroit dire lequel a reçu la loi de l'autre. Sa manière présente à tous les pays un modèle d'une imitation facile. Le talent de l'auteur est sans doute le principe d'où émane cette facilité; mais cette propriété de s'adapter à tout, d'être adopté par tous, est aussi ce qui distingue son talent, et en a généralisé l'influence. Dans le fait, on peut dire avec vérité que *Palladio* est devenu le maître le plus universellement suivi dans toute l'Europe, et en quelque sorte le chef de l'école des modernes dans les bâtimens civils. C'est particulièrement en Angleterre que cette école s'est reproduite avec le plus de succès. (*Voyez* INIGO JONES.)

PALME, s. m. Terme par lequel on désigne en Italie une mesure de longueur. Il est nécessaire de la connoître avec ses variétés, parce qu'elle est employée dans beaucoup d'ouvrages d'architecture et de monumens d'antiquité.

Le *palme* fut aussi une mesure linéaire chez les anciens Romains; l'usage s'en est perpétué jusqu'à nos jours. La nature en a donné le modèle dans la dimension de la paume de la main, prise depuis la flexion du métacarpe jusqu'au bout du doigt qui est celui du milieu et le plus long. C'est encore avec cela qu'on mesure approximativement beaucoup de choses en Italie, à défaut de l'instrument métrique.

Les anciens Romains avoient deux sortes de *palme:* le grand *palme*, qui contenoit douze doigts ou 9 pouces du pied de roi; le petit *palme*, pris sur la largeur de la main, étoit de quatre doigts ou 3 pouces. Selon Maggi, le *palme* antique romain n'étoit que de 8 pouces 6 lignes et demie. Les Grecs distinguoient un *palme* grand et un *palme* petit, le premier de cinq doigts, le second de quatre doigts.

Le *palme* diffère aujourd'hui de mesure selon les lieux où on l'emploie : le *palme* de Gênes porte 9 pouces 9 lignes; celui de Palerme, 8 pouces 5 lignes; le *palme* romain moderne est de 8 pouces 3 lignes et demie.

PALME, s. f. C'est la branche du palmier. Rien

de plus fréquent que la représentation de la *palme* sur les monumens de l'antiquité.

La *palme* étoit portée par le triomphateur; la *palme* faisoit les couronnes des vainqueurs aux combats gymnastiques; on la voit, sur la table des jeux athlétiques en Grèce, figurer avec d'autres objets, comme devant être le prix de la victoire.

Cette propriété d'exprimer l'idée de victoire lui a été conservée dans les langues modernes, et dans les pays qui n'ont ni palmier ni *palmes*. Ce n'est plus qu'une métaphore; ce n'est plus aussi que sous le rapport de symbole qu'on voit aujourd'hui la *palme* figurer dans les ornemens de l'architecture.

Inutile de dire que sa place la plus naturelle est sur les monumens que l'on destine encore, sous le nom d'*arcs de triomphe* ou de *portes triomphales*, à célébrer les exploits guerriers. La *palme* décorera donc plus d'une espèce d'édifices, tantôt dans les angles formés par le ceintre de l'arc, tantôt dans des frises en se croisant, tantôt mêlée à la branche d'olivier. La *palme* peut entrer aussi dans les ornemens du chapiteau à *campane* ou corinthien.

Dans les monumens des premiers temps du christianisme on trouve la *palme* employée, à ce que l'on croit, comme l'attribut des martyrs, et plus d'un sarcophage a pu accréditer cette opinion. Ce fut encore une allégorie fort naturelle : on regardoit le chrétien comme l'athlète de la foi, comme le soldat de Jésus-Christ; et lorsqu'il avoit subi le martyre, on regardoit sa mort comme une victoire remportée sur l'idolâtrie.

Aussi, dans toutes les représentations de semblables sujets, par la peinture et la sculpture, voit-on la *palme* donnée comme attribut au saint glorifié; et le langage a consacré le même symbole dans les récits des *Actes des Martyrs* : on dit que tel ou tel a remporté la *palme* du martyre.

PALMETTE, s. f. On nomme ainsi un petit ornement fort usité, et qui est du nombre des ornemens qu'on appelle *courans*. Il semble être effectivement un diminutif de la *palme*, qu'il imite par la composition symétrique de ses feuilles, que l'on sculpte dans une forme un peu conventionnelle sur toutes sortes d'espaces, soit des édifices, soit des meubles, soit des vases.

La *palmette* fut, avec le *méandre* et ce que nous appelons *postes*, l'ornement le plus fréquemment employé sur les vases grecs peints. On l'y voit ou formant la ligne sur laquelle s'élèvent les figures, ou ornant les bords et les franges des tuniques et des étoffes. Ordinairement l'extrémité des feuilles qui les composent est roulée et se termine en cercle, comme cela se voit à certaines gousses.

La *palmette* est devenue un ornement très-commun depuis quelques années; on diroit même trop, comme il arrive à tout ce que l'esprit de mode se plaît à multiplier, car le propre de la mode est d'exclure la raison de tout ce dont elle s'empare.

PALMYRE, ville autrefois très-célèbre dans l'ancienne Syrie. Elle étoit la capitale de la province à laquelle son nom donna celui de *Palmyréenne*; par la suite elle devint la capitale d'un royaume particulier. Anciennement elle fut appelée *Thamar* ou *Tadmor*, c'est-à-dire *ville des palmiers*, d'où lui est venu le nom de *Palmyre*.

Le désert qui environne *Palmyre*, et qui depuis long-temps en a isolé les restes et les a séparés des pays habités, a sans doute contribué à la conservation de ce nombre prodigieux de ruines qu'on y admire encore. Nul autre lieu n'en renferme une aussi grande quantité et d'une aussi belle conservation.

En 1753 MM. Wood et Dawkins ont fait connoître, dans leur bel ouvrage, ces restes importans. C'est d'après eux, et en renvoyant toutefois à leurs beaux dessins, que nous donnerons une courte notice des principaux monumens qu'ils ont détaillés dans de nombreuses planches.

Le reste le plus important des édifices de *Palmyre* et en même temps le plus instructif pour la connoissance des grands temples de l'antiquité, est celui auquel les voyageurs ont donné le nom de *temple du Soleil*. Il paroît, d'après le plan de son ensemble, qu'il se composoit d'une vaste enceinte carrée ayant 800 pieds anglais dans chacune de ses faces. Cette enceinte est formée par un péribole ou mur orné extérieurement et intérieurement de pilastres, auxquels correspondent en dedans deux rangs de colonnes qui présentent deux galeries ou promenoirs, circulant ainsi tout à l'entour de la place immense où est situé le temple périptère dont on parlera.

L'enceinte du côté occidental offre une magnifique entrée; c'est un très-grand portique formé de dix colonnes corinthiennes supportant un fronton. On y observe une irrégularité d'entrecolonnement aux colonnes du milieu qui, pour dégager la porte et élargir l'entrée, se trouvent rapprochées de chacune de leurs voisines, de manière à produire de chaque côté deux colonnes accouplées et réunies sur un seul socle. Il y a dans l'aspect de ce péristyle quelque chose qui rappelle celui de la colonnade du Louvre, et qui sembleroit en avoir inspiré le caractère et l'idée; du reste ce péristyle est en saillie sur le mur d'enceinte, et les colonnes se raccordent avec les pilastres de ce mur.

Le temple périptère, dont on a fait mention, n'occupe point le milieu de la grande *area*, et c'est sur sa longueur qu'il se présente lorsqu'on entre par le péristyle qui donne entrée dans cette *area*. Est-ce par suite de cette disposition que l'entrée du temple même est placée aussi dans sa partie latérale, et à quoi faut-il attribuer que cette entrée n'occupe point le milieu de cette face du temple? Il y a au reste beaucoup de particularités, dans toute cette archi-

tecture, sur lesquelles on désireroit des détails et des observations d'une bien plus grande étendue.

Il faut, par exemple, remarquer que le mur de la *cella* ou du *naos* de ce temple est percé, dans chacun de ses flancs, de quatre fenêtres; mais la critique auroit besoin, avant de raisonner sur tous ces objets, que de nouveaux voyageurs ajoutassent aux dessins des Anglais beaucoup de notions propres à éclairer sur les divers changemens que les siècles ont pu faire subir à ces monumens.

Ce qu'on peut dire de leur architecture, où l'on ne trouve d'autre ordre que le corinthien, c'est que plus d'un détail dans les formes, plus d'une licence dans le style, plus d'un abus de disposition ou de décoration, indiquent un âge où la richesse avoit pris la place de la noble simplicité des temps antérieurs.

Cela se prouve par les chapiteaux de l'ordre qui forme l'élévation du temple. Il ne reste de ce chapiteau que ce qu'on peut en appeler la *cloche* ou le *tambour;* mais on y remarque des trous de scellement qui montrent que les feuilles du chapiteau y avoient été rapportées et attachées. Or, cela ne peut s'expliquer qu'en les supposant de métal, et cette explication rend compte aussi du dépouillement qu'ont éprouvé les chapiteaux, et de l'état dans lequel se trouve cette partie de la colonne.

La description gravée des ruines de *Palmyre* nous présente, au milieu de ses débris, les restes de ce que les dessinateurs ont appelé un *arc*, mais qui ne paroît avoir eu rien de commun avec un monument triomphal, quoiqu'il se compose d'une grande arcade accompagnée de deux plus petites. Il paroît, d'après les rangées de colonnes qui viennent s'y accorder, que c'étoit une porte à trois entrées, donnant accès dans un monument dont il est difficile, sur le vu des dessins, de se rendre compte. Quoi qu'il en soit, toute cette architecture étoit richement décorée. Des pilastres remplis de rinceaux s'élèvent aux deux côtés du grand arc. Beaucoup de détails de l'entablement ruiné, qui subsistent dans les ruines accumulées au bas du monument, ont permis d'en restituer les parties, et l'on y voit que la sculpture ne fut épargnée à aucun membre.

Un des édifices les mieux conservés, dans ce vaste champ de ruines, est celui qu'on appelle le *petit temple*. Il ne lui manque que le fronton et la couverture. Il se compose d'un péristyle corinthien de quatre colonnes en avant, sur deux en retour, en comptant deux fois celles des angles. Le corps du temple, ou la *cella*, a son mur orné de pilastres du même ordre. Ce qu'elle offre de particulier, c'est, dans l'entre-pilastre du milieu de chaque partie latérale, une fenêtre ornée de son chambranle qui introduisoit la lumière dans l'intérieur du temple. Cet exemple, joint à celui du grand temple périptère de la même ville, et dont le mur étoit percé de quatre fenêtres de chaque côté, doit être ajouté à ceux qui peuvent rendre très-probable que l'intérieur des temples antiques dut souvent recevoir le jour autrement que par la porte d'entrée.

L'ordonnance de ce temple est corinthienne, ainsi que dans tous les monumens de *Palmyre;* ses colonnes offrent aussi, comme dans quelques autres édifices, une espèce de petite console taillée en saillie au tiers de la hauteur du fût, sans doute pour supporter ou des bustes, ou de petites statues.

Un monument curieux, et seul de son genre dans l'antiquité, est celui qu'on prend pour un sépulcre; c'est un bâtiment carré, précédé d'un péristyle formé d'un seul rang de colonnes corinthiennes. L'intérieur offre de chaque côté neuf renfoncemens divisés par des cloisons ou murs, dont les fronts sont ornés d'une colonne engagée; le côté qui fait face à la porte n'a que sept de ces renfoncemens; on croit qu'ils étoient destinés à recevoir des sarcophages. Rien de plus riche et de plus varié en caissons et compartimens de tout genre que les soffites ou plafonds de toutes ces petites chambres sépulcrales; on y trouve les dessins les plus élégans, les idées les plus gracieuses. Il y avoit, dans l'espace du milieu de ce tombeau, une place pour l'urne ou le sarcophage du chef de famille, et elle est indiquée dans le plan par quatre colonnes.

Qu'étoit-ce qu'un monument d'un plan particulier, offrant une nef divisée en deux parties, un péristyle corinthien de quatre colonnes, flanqué en retraite de deux colonnes de chaque côté, ayant cinq colonnes de face sur quatre de profondeur? C'est ce que nous ne pourrions dire. Les auteurs des *Monumens de Palmyre* n'ont malheureusement point accompagné leur ouvrage de descriptions et de renseignemens suffisans.

Les ruines de cette ville attendent encore quelque voyageur qui, profitant des dessins qu'on possède, portera dans l'explication et la restitution de tant de débris curieux l'esprit de critique de l'antiquaire, joint à la science du dessinateur et de l'architecte.

PAMPRE, s. m. On donne ce nom à des festons composés de feuilles de vigne et de grappes de raisin.

C'étoit, dans l'antique, un des attributs de Bacchus. Les têtes de ses statues étoient couronnées de *pampres*, et on en voit aussi souvent aux troncs d'arbres qui leur servent de tenon. Il y a plus d'un reste de pilastres ou de montans arabesques dont les *pampres* remplissent les fonds. On a encore introduit les *pampres* dans la décoration des colonnes torses.

PAN, s. m. C'est le côté d'une figure rectiligne, régulière ou irrégulière; c'est aussi, dans certain pays, le nom d'une mesure.

Pan coupé. On donne ce nom, principalement dans les maisons qui sont aux angles d'une rue, à

l'encoignure rabattue d'un pilier ou piédroit, pour faciliter le tournant des charrois. C'est encore ainsi qu'on appelle, dans une église dont les quatre nefs sont réunies par un dôme, la face de chaque pilier de sa croisée, d'où prennent naissance les pendentifs.

Pan de bois. Assemblage de charpente qui sert de mur de face à un bâtiment; on le fait de plusieurs manières, parmi lesquelles la plus ordinaire est de sablières, de poteaux à-plomb, et d'autres inclinés et posés en décharge.

Il y a deux assemblages qu'on appelle *pans de bois*; l'un, qu'on nomme *assemblage à brins de fougère*, est une disposition de petits potelets assemblés diagonalement à tenons et mortaises dans les intervalles de plusieurs poteaux à-plomb, laquelle ressemble à des branches de fougère, qui dans la réalité font cet effet; l'autre assemblage est dit à *losanges entrelacés*. C'est une disposition des pièces d'un *pan de bois* ou d'une cloison, posées en diagonale, entaillées de leur demi-épaisseur et chevillées. Les panneaux, dans l'une et l'autre manière, sont remplis ou de briques, ou de maçonnerie enduite d'après les poteaux, ou recouverte et lambrissée sur un lattis.

On arrête les *pans de bois* des médiocres bâtimens avec des tirans, ancres, équerres et liens de fer à chaque étage; on appeloit autrefois les *pans* de bois *cloisonnages* et *colombages*.

Pan de comble. C'est l'un des côtés de la couverture d'un comble; on appelle *long pan* le plus long côté.

Pan de mur. C'est une partie de la continuité d'un mur. Ainsi on dit, quand quelque partie est tombée, qu'il n'y a qu'un *pan de mur* de tant de longueur à construire ou à réparer.

PANACHE, s. m. C'est ainsi qu'on appelle cette portion triangulaire de voûte qui aide à porter la tour d'un dôme. (*Voyez* Pendentif.)

Panache de sculpture. Ornement de plumes d'autruche, qu'on a quelquefois imaginé de substituer aux feuilles d'acanthe, dans ces prétendues inventions de chapiteau, destinées à composer ce qu'on a voulu faire passer pour un ordre français.

PANETERIE, s. f. C'est dans de grands palais un lieu qui sert à la distribution du pain.

PANIER, s. m. (ou Corbeille.) On se sert du premier de ces mots comme exprimant en sculpture une sorte de récipient rempli et surmonté de fleurs et de fruits, qu'on place quelquefois comme amortissement sur des colonnes ou des piliers de clôture des jardins.

On voit des figures de satyres, en forme de thermes ou de caryatides, porter sur leurs têtes de ces sortes de *paniers*.

PANNE, s. f. (*Terme de charpenterie.*) Pièce de bois qui, portée sur les tasseaux et chantignoles des forces d'un comble, sert à en soutenir les chevrons. Il y a des *pannes* qui s'assemblent dans les forces, lorsque les fermes sont doubles.

On nomme *panne de brisis* celle qui est au droit du *brisis* d'un comble à la mansarde.

PANNEAU, s. m. Ce mot vient certainement de *pan*. (*Voy.* ce mot.) Il signifie l'une des faces d'une pierre taillée, ou toute superficie plus ou moins enbordurée, qui, comme on le dira, figure dans une multitude d'espaces des bâtimens, soit extérieurement, soit intérieurement.

En construction, et dans la coupe des pierres, on distingue plusieurs sortes de *panneaux*. On appelle *panneau de douelle* celui qui forme en dedans et en dehors la cavité d'un voussoir; *panneau de tête* celui qui est en avant; *panneau de lit* celui qui est caché dans les joints.

On appelle encore *panneau* ou *moule*, un morceau de fer-blanc ou de carton, levé ou coupé sur l'épure, pour tracer une pierre.

Panneau de fer. Morceau d'ornement de fer forgé ou fondu, et renfermé dans un châssis, pour une rampe, un balcon, une porte, etc. Il se fait aussi de ces *panneaux* par simples compartimens.

Panneau de glace. C'est, dans un placard, un compartiment de miroirs, pour réfléchir la lumière et les objets, et pour faire paroître un local plus étendu.

Panneau de maçonnerie. Table d'ais minces réunis ensemble, et qui, dans un nombre plus ou moins grand, remplissent le bâti d'un lambris ou d'une porte d'assemblage de menuiserie. On appelle *panneau recouvert* le *panneau* qui excède le bâti, et qui est ordinairement moulé d'un quart de rond, comme on en voit à quelques portes cochères.

On nomme encore, dans la menuiserie, *panneaux*, des bois de chêne fendus et débités en planches de différentes grandeurs, de 6 à 8 lignes d'épaisseur, dont on fait les moindres *panneaux* de menuiserie.

Panneau de sculpture. On donne ce nom à un ouvrage d'ornement travaillé en bas-relief, où sont représentés divers sujets qui se composent en manière de trophées, de symboles ou d'attributs allégoriques, et dont on enrichit les lambris ou les placards de menuiserie. On fait quelquefois de ces *panneaux* à jour, pour des clôtures de chœurs, des balustrades, des jalousies, des tribunes.

Panneau de vitre. C'est un compartiment de pièces de verre, dont les unes sont carrées, les autres

sont en tranchoirs ou octogones, en tringlettes, chaînons, etc. On fait aussi de ces compartimens de pièces de verre, distingués par des plates-bandes de verre blanc.

En architecture, le *panneau* est ou une table renfoncée, ou une table en saillie, ou une table encadrée par une bordure.

Dans la vérité, ce doit toujours être un espace qui ait une destination; on doit l'employer, soit à contenir des inscriptions, soit à recevoir des ornemens symboliques, soit à être sculpté en bas-relief, et c'est ainsi qu'on le voit mis en œuvre dans tous les bons ouvrages. Cependant il n'y a que trop d'exemples de l'emploi des *panneaux* en manière de lieux communs auxquels a recours l'architecte qui ne sait comment remplir les superficies de certains édifices. Souvent il arrive qu'on dispose ainsi certaines tables renfoncées ou en saillie, sans savoir ce qu'on leur fera dire, et l'édifice s'achève avant qu'on ait pensé à ce qu'on fera de ces espaces. De là, dans tant de monumens, des *panneaux* ou des tables qui n'y ont d'autre objet que celui d'occuper ou de diviser les parties lisses, et qui restent aussi insignifians pour les yeux que pour l'esprit.

PANNONCEAU. (*Voyez* Girouette.)

PANORAMA, s. m. Ce mot semble devoir appartenir uniquement à la langue de la peinture; car il signifie, dans sa composition de deux mots grecs, une *vue totale* ou *générale*, qu'on obtient par le moyen d'un fonds circulaire, sur lequel on trace une suite d'aspects qui ne pourroient être rendus que par une série de tableaux séparés.

Or, c'est précisément cette condition indispensable à ce genre de représentations qui fait du champ sur lequel le peintre doit s'exercer, un ouvrage d'architecture. On donne en effet le nom de *panorama* à l'édifice qui reçoit la peinture, comme à la peinture même.

Cet édifice doit être une rotonde, puisque c'est sur la circonférence intérieure du mur que doit s'appliquer et se dérouler, on peut le dire au sens simple, la toile sur laquelle le peintre opère. Il faut que le jour y soit introduit par en-haut, de manière à porter exclusivement sur la peinture; le reste du local doit être obscur. On observe encore que le spectateur soit conduit au point de centre de la rotonde par des corridors prolongés et obscurs, pour déshabituer les yeux de la clarté du jour, et lui faire trouver plus naturelle la lumière de la peinture; car il s'agit de produire ici autant qu'il est possible l'apparence de la réalité. Le spectateur ainsi conduit sur une galerie circulaire élevée au milieu de la rotonde, ne sauroit voir d'où vient le jour; il n'aperçoit ni le haut ni le bas de la peinture, qui, circulant autour de la circonférence du local, n'offre aucun point de commencement ni de fin, aucune limite; de sorte qu'il se trouve comme sur une montagne, où sa vue n'est bornée que par l'horizon, et d'où, en se tournant de chaque côté, il embrasse la totalité d'une contrée.

Il n'entre point dans l'objet de ce Dictionnaire d'en dire davantage sur l'invention de ce procédé pittoresque qui vient d'Angleterre, sur les hommes habiles qui s'y sont adonnés, sur les ouvrages remarquables qui ont été produits en ce genre, sur le talent qu'il exige, sur l'espèce d'illusion fort légitime qui en fait le charme, sur les limites qu'il convient de lui donner, et sur l'utilité que les arts peuvent en retirer.

On a cru devoir en faire mention, parce qu'il entre dans les attributions de cette espèce de peinture de faire connoître avec une rare perfection les différentes villes, les aspects des plus beaux sites et les ruines de l'antiquité. Ainsi diverses peintures de *panorama* nous ont reproduit les vues de Naples, de Rome, de Londres, de Jérusalem et d'Athènes. Dans ce dernier, les précieux restes d'antiquité de cette ville ont été rendus avec cette vérité qui sembleroit pouvoir dispenser de la vue même des originaux.

PANSTÉRÉORAMA. Ce mot est, comme le précédent, un composé des deux mêmes mots, avec l'addition du mot *stereos*, *solide*, qui indique que la *vue totale* ou *générale* se compose d'objets, non plus simplement apparens, mais *solides* ou de relief.

On designe donc par ce mot des ouvrages en relief qui représentent, dans une proportion réduite, des contrées, des villes, des monumens, avec tout leur ensemble et toutes leurs parties. Ces ouvrages s'exécutent ordinairement en bois, en liége, en carton ou en plâtre, c'est-à-dire en matières légères et faciles a travailler.

On a vu ainsi à Paris le *panstéréorama*, ou la représentation en relief des villes de Paris, de Londres, de Lyon, de Marseille. On voit à la bibliothèque de Sainte-Geneviève celui de la ville de Rome.

Il faut placer sous cette dénomination la collection de représentations semblables, en relief, à l'hôtel royal des Invalides, où l'on voit la plupart des forteresses et des ports de mer de la France.

PANTHÉON. Ce mot signifioit, dans l'architecture des anciens, un temple consacré à tous les dieux.

Il y en avoit un à Athènes bâti par Adrien, et dont on voit encore quelques restes, sur lesquels règne toutefois une certaine incertitude causée par le dissentiment des voyageurs. Quelques-uns prennent pour tel ce que d'autres appellent *temple de Jupiter Olympien*, et réciproquement. Quoi qu'il en soit, on peut conclure, soit de l'un, soit de l'autre édifice, que la forme circulaire n'étoit pas le caractère indispensable d'un *panthéon*, comme on se l'est imaginé d'après les antiquités de Rome; car on met au

nombre des édifices qui eurent le nom de *panthéon*, ce qu'on appelle le *temple de Minerva Media*, couvert par une coupole.

Le plus fameux de tous ces monumens est le *panthéon* d'Agrippa à Rome, conservé presque en entier, moins quelques restaurations et modifications qu'il a dû subir par le laps des années, et en raison de sa destination nouvelle.

Nous ne dirons rien de plus ici d'un ouvrage dont on trouvera les notions à beaucoup d'articles, tels que *coupole*, *caisson*, *péristyle*, *temple*, etc.

PAPETERIE, s. f. C'est un grand bâtiment établi ordinairement auprès d'une chute ou d'un courant d'eau rapide, et où l'on fabrique le papier.

Ce bâtiment est distribué en différentes pièces qui ont chacune un usage et un nom particulier, comme le *pourrissoir*, lieu où l'on fait dissoudre les vieux linges dont on fait le papier. D'autres pièces s'appellent la *batterie*, dont l'eau fait agir les maillets armés de tranchans pour hacher et réduire en bouillie les vieux linges (ce qui forme le moulin à papier); la *cuve* est le lieu où l'on fige les papiers dans les châssis; l'*étendoir* est celui où on les fait sécher; et il y a le *magasin* où l'on plie et où l'on emballe les papiers, sans compter les hangars, les fourneaux pour le bois et le charbon, les logemens pour les ouvriers.

PARALLÈLE, adj. dont on fait aussi un substantif.

Comme adjectif, *parallèle* est l'épithète qu'on donne à des lignes, à des figures qui, dans toute leur étendue, sont à une distance égale.

Parallèle, comme substantif, est un synonyme de comparaison. Ainsi quelques écrivains ont fait des ouvrages dans lesquels ils comparent les différens systèmes des architectes sur les proportions des ordres, les différentes architectures entre elles et leurs monumens, et ils ont donné à ces ouvrages le titre de *Parallèle*. (*Voyez* à l'article CHAMBRAY la mention que l'on a faite du *Parallèle de l'architecture ancienne et moderne* de cet auteur.)

PARAPET, s. m. Ce mot est le même que le mot italien *parapetto*, lequel signifie un corps élevé qui va jusqu'à la poitrine, et qui garantit les passans du danger d'un précipice. C'est donc un petit mur d'appui, qu'on appelle aussi *garde-fou*, et qu'on établit sur un pont, sur une terrasse, sur un quai.

PARAPETASMA, nom que les Grecs donnèrent en général à ce que nous appellerions rideau de tenture, tapis.

Pausanias a fait plus d'une mention du *parapetasma* et de son emploi dans les temples. C'étoit un très-grand tapis qui se plaçoit dans l'intérieur du naos, en avant de la statue de la divinité. Il se relevoit et s'abaissoit par le moyen de cordes et de poulies. Au temple de Jupiter à Olympie, le *parapetasma* étoit de pourpre, et avoit été donné par le roi Antiochus; il se relevoit jusqu'au haut du temple. Pausanias nous apprend qu'au contraire celui du temple de Diane, à Ephèse, s'abaissoit jusque sur le pavé.

PARATONNERRE, s. m. On appelle ainsi une barre ou verge de fer terminée en pointe, qu'on place sur le point le plus élevé d'un édifice pour le garantir de la foudre. A la base de cette barre on attache un cordon composé de fil-de-fer ou de laiton tressé. Ce cordon, qui sert de conducteur, doit se prolonger jusque dans un puits, ou du moins dans un souterrain constamment humide.

PARC, s. m. On donne vulgairement ce nom à un grand espace planté et entouré de murs.

Parc de marine. C'est, dans une ville maritime, une enceinte qui renferme les magasins généraux et particuliers de tout ce qui est nécessaire pour la construction des vaisseaux.

PARCLOSE, s. f. On donne ce nom à cette enceinte d'une stalle d'église qui renferme le siége.

PAREMENT, s. m. Ce mot porte avec soi son étymologie, et avec celle-ci son explication. Il est certainement formé ou du mot *paroître* ou du mot *parer*. Dans l'un ou l'autre sens il rend l'idée, ou de la partie apparente d'une pierre, et de toute autre matière employée dans les édifices, ou de la *parure* qu'on donne aux surfaces des matériaux, pour l'ornement et pour le plaisir des yeux.

Ainsi le *parement* se définit la *surface visible*, et par conséquent extérieure, de toute matière employée, soit dans la construction, soit dans les revêtemens. On peut, pour conserver les arêtes des pierres, les poser à *paremens bruts*, et on les retaille sur le tas : les anciens en usoient souvent ainsi.

Les *paremens* sont rendus unis, soit avec l'outil seul, soit avec le grès et d'autres procédés. L'art de travailler les *paremens* dépend de la variété des matières. On polit diversement le bois, le plâtre, la pierre et le marbre.

Dans la menuiserie on appelle *ouvrages à deux paremens* ceux qui, comme les portes à placard des appartemens, sont travaillés, unis et décorés des deux côtés.

Parement brut. C'est la face d'une pierre telle qu'elle est sortie de la carrière, et avant qu'elle soit taillée.

Parement d'appui. On nomme ainsi les pierres à deux *paremens* qui sont entre les alléges, et qui forment l'appui d'une fenêtre, particulièrement quand elle est vide dans l'embrasure.

Parement de couverture. Nom qu'on donne aux plâtres qu'on met contre les gouttières pour soutenir le batellement des tuiles d'une couverture.

Parement de menuiserie. C'est ce qui paroît extérieurement d'un ouvrage de menuiserie, avec cadres et panneaux, comme d'un lambris, d'une embrasure, d'un revêtement, etc.

Parement de pavé. C'est l'assiette uniforme du pavé, sans bornes ni flaches.

PARERGA. Ce mot est grec, et signifie *hors-d'œuvre :* on s'en sert quelquefois dans le langage des arts; en architecture, par exemple, pour signifier des additions ou supplémens faits à l'ouvrage principal, et qui lui servent d'ornement; en peinture, pour désigner de petites cartelles placées sur le fond, ou dans quelque angle, et qui semblent des objets étrangers au sujet. On use encore de ce mot en parlant des vignettes, des fleurons, des culs-de-lampe dont on enrichit les pages d'un livre.

PARIGI (Jules), architecte florentin, mort en 1590.

Il paroît qu'il y eut à Florence trois architectes de ce nom. Celui-ci, Alphonse *Parigi* son père, dont on ne parle que comme d'un simple bâtisseur qui, après la mort de Vasari, poussa en avant la construction des *Uffizi Nuovi;* et un autre Alphonse, fils de Jules, dont la mention suivra celle-ci.

Jules Parigi eut pour maître le célèbre Buontalenti, et devint habile architecte civil et militaire; il fut versé dans le dessin, dans la mécanique et dans les mathématiques. Sa réputation s'accrut au point qu'il fut choisi pour enseigner ces sciences aux princes de Toscane. Il se fit beaucoup d'honneur par les décorations qu'il exécuta dans différentes fêtes. Divers monumens le mirent au nombre des habiles maîtres de son temps. On doit citer dans ce nombre la *villa* ou maison de campagne de *Poggio imperiale*, le couvent de la *Pace*, pour les Pères de Saint-Bernard, hors la porte Romaine. Le palais Marucelli, qu'il bâtit à Florence, passe encore pour être un assez bon ouvrage d'architecture. (*Traduit de Milizia.*)

PARIGI (Alphonse), architecte florentin, mort en 1656.

Il fut fils de Jules, dont il termina un bon nombre d'ouvrages à son retour d'Allemagne, où il servit dans les armées en qualité d'ingénieur. On admire l'habileté avec laquelle cet architecte remit sur son aplomb le second étage du palais Pitti, qui débordoit sur la place d'environ 8 pouces la ligne perpendiculaire. Il perça de plusieurs trous le mur de la façade, et y fit passer de grosses chaînes de fer qu'il fixa en dehors avec de fortes pièces de bois; il mit ensuite au bout de ces chaînes, du côté des appartemens, des espèces de vis avec de forts écrous, et par le moyen de leviers agissant sur ces écrous, il parvint à remettre d'aplomb les pierres qui surplomboient.

Alphonse Parigi voulut ensuite ajouter deux ailes au palais Pitti; il commença même l'aile gauche; mais après l'élévation des principaux murs on abandonna l'ouvrage, peut-être parce que ces ailes, placées sur un terrain en pente, n'auroient pu faire un bon effet. L'œil effectivement auroit vu des fenêtres plus hautes les unes que les autres, résultat du plan incliné. Ces ailes d'ailleurs auroient toujours paru mesquines et basses, comparées à la grande hauteur de cette masse colossale de la façade, construite par Bruneleschi.

Alphonse Parigi bâtit encore à Florence le palais Scarlati à trois étages, qui offre une belle division, mais dont les fenêtres auroient pu être d'un meilleur goût. Employé à réparer les digues de l'Arno qui venoit, par ses inondations, faire beaucoup de dégât dans les campagnes, il éprouva dans ce travail tant de contradictions et de dégoûts de la part de ses envieux, que le chagrin qu'il en conçut abrégea ses jours. (*Traduit de Milizia.*)

PARLOIR, s. m. C'est, dans un couvent de religieuses, une salle, un cabinet où les personnes qui viennent les voir peuvent leur parler à travers un grillage.

Ce nom se donne encore, dans quelques pays, à une pièce située au rez-de-chaussée d'une maison, et qui sert à recevoir les visites.

PAROI. (*Voyez* Mur.)

PAROS. (*Voyez* Marbre de Paros.)

PARPAIN, adj. On dit une *pierre parpaigne*, pour dire une pierre de taille qui tient toute l'épaisseur d'un mur.

On dit d'une pierre qu'elle fait *parpain*, pour dire qu'elle fait face, dans une construction, des deux côtés.

Un mur fait *parpain* lorsque les pierres dont il est construit le traversent et en font les deux paremens.

Ces pierres à deux paremens étoient appelées *diatonous* chez les Grecs.

PARQUET, s. m. Ce mot vient du mot *parc*, et exprime toujours l'idée d'enclos ou d'enceinte. Cela est évident, par l'usage qui l'a affecté dans les tribunaux à l'espace renfermé par ce qu'on appelle la *barre d'audience*.

Parquet (œuvre de menuiserie). L'analogie a fait appeler ainsi ces compartimens en bois, qui sont comme une espèce de cadre renfermant d'autres morceaux plus petits, et dont on couvre le plancher des appartemens.

Ce mot, devenu usuel, a été aussi appliqué à dé-

signer des compartimens fort divers dans leur assemblage.

Le plus souvent ce qu'on appelle *parquet* est un assemblage de 3 pieds ou à peu près, de figure carrée, et qui se compose d'un châssis et de plusieurs traverses croisées carrément ou diagonalement, dont les intervalles sont remplis de petits carreaux à rainures ou languettes, le tout à parement arasé.

Ces assemblages particuliers, destinés à se réunir à d'autres semblables, s'appellent *feuilles de parquet*, et on les arrête sur les lambourdes (*voyez* ce mot) avec des clous à tête perdue.

PARQUETER, v. a. C'est couvrir un plancher de parquet.

PARQUETERIE, s. f. On trouve dans quelques dictionnaires ce mot employé à désigner l'art de faire des parquets. Cet art a effectivement beaucoup de rapports avec celui qu'on appelle *marqueterie* ou *ébénisterie*. Un parquet étant un assemblage de petits morceaux de bois réunis de manière à produire des formes variées par leurs lignes et aussi par la couleur des matières, le goût peut intervenir dans le dessin de ces compartimens. Il y a effectivement des parquets formés de bois rares et précieux, dont les couleurs diverses produisent des effets de teintes et de figures aussi diversifiés qu'en marbre. Une multitude d'ornemens, tels que méandres, postes, entrelas, étoiles, etc. peuvent s'exécuter avec des bois différens dans leurs teintes, comme avec des marbres bigarrés.

PARTAGE, s. m. (*Terme d'archit. hydraul.*) C'est le lieu le plus élevé d'où l'on puisse faire couler les eaux, et d'où on les distribue, par le moyen de canaux, de conduits, etc. en différens endroits. (*Voyez* Bassin.) On appelle point de *partage* le repère où la jonction des eaux se fait.

PARTERRE, s. m. C'est, dans les salles de spectacle, l'espace compris entre l'orchestre et les loges ou l'amphithéâtre, lorsqu'il y en a un au fond de la salle. Cet espace est occupé par les bancs qui reçoivent les spectateurs.

Parterre dans les jardins. Ce mot vient du latin *partiri*, diviser. C'est le nom qu'on donne, surtout dans les jardins du genre régulier, à la partie découverte d'un jardin qui occupe le devant de la maison, et en général toute sa largeur dans une longueur indéterminée, et qui reçoit des compartimens de gazons, de fleurs et de dessins variés.

Le *parterre*, comme on le voit, n'a de rapport avec l'architecture que comme comportant des configurations qui naturellement se lient aux pratiques de l'ornement et aux idées de la décoration. On doit dire encore que, placé dans un rapport immédiat avec le bâtiment dont il devient, en quelque sorte, l'avant-scène, et tout au moins l'accompagnement, il est naturel qu'il corresponde dans les lignes dont il se forme à celles qui déterminent l'ensemble de la maison, de ses abords, de ses portes, etc.

Le *parterre* reçoit volontiers toutes les formes qu'on donne aux compartimens des tapis, des carrelages, des pavemens en marbres divers.

Le *parterre*, destiné généralement à recevoir des fleurs, demande des lignes droites et des contours réguliers et symétriques; car il est destiné à plaire des lieux élevés de la maison qu'il accompagne. Pour toutes ces raisons, le *parterre* nous a paru une dépendance de l'art de l'architecte.

PARTI, s. m. Ce mot, qui reçoit beaucoup d'acceptions dans le langage ordinaire, est un de ceux que la langue des arts s'est aussi appropriés pour exprimer certains effets ou résultats de la pensée de l'artiste dans l'invention, la composition et l'exécution de son ouvrage.

Dans tout ouvrage, l'artiste est obligé de se décider entre des idées, des points de vue, des caractères ou des effets divers qui s'offrent à son choix. Ce choix qu'il fait est ce qu'on appelle le *parti* qu'il prend. De là on dit en peinture un bon ou un mauvais *parti* de couleur, de composition, de clair-obscur. On dit un bon ou un mauvais *parti* de draperies, d'ajustemens.

Ceci s'applique également à l'architecture. Ainsi en considérant le plan d'un édifice, son élévation et tout ce qui dépend soit de la disposition du local, soit du choix de l'ordonnance, soit du système de l'ornement, on dira que l'architecte a pris un bon *parti* dans l'agencement des distributions, un beau *parti* dans l'ensemble des masses, un heureux *parti* de décoration.

On se sert encore du mot *parti* pour exprimer l'emploi plus ou moins agréable, plus ou moins convenable, que l'architecte sait faire, ou de certaines sujétions ou de certains corps de bâtiment auxquels il est tenu de se raccorder. Ainsi Balthasar Peruzzi a tiré le *parti* le plus ingénieux du site et de l'emplacement ingrat où il fut obligé de bâtir le palais Massimi à Rome. (*Voyez* Peruzzi.)

PARVIS, s. m. On a donné de la signification de ce mot, ainsi que de sa formation, des raisons peu satisfaisantes.

On a prétendu que c'étoit, dans le temple de Salomon, un espace quelconque qui environnoit ou précédoit le tabernacle. Mais il est clair que l'usage d'une place en avant de ce monument fut commun à beaucoup d'autres, et ensuite rien ne nous assure que le mot français ne soit pas une traduction fort arbitraire, et ce qu'on appelle un équivalent du mot hébreu.

Il y a, sur l'étymologie du mot *parvis*, une opinion plus difficile encore à admettre : on le fait dériver du

mot *paradis*, en supprimant l'*a* et en changeant le *d* contre un *v*. Cela vient, dit-on, de ce qu'on regardoit les places en avant d'une église comme un symbole du *paradis terrestre*, par lequel il faut passer pour arriver au *paradis céleste*, qui est l'église.

Il nous semble que s'il falloit une étymologie grammaticale au mot *parvis*, on la trouveroit avec plus de vraisemblance dans le mot latin *pervium*, qui signifie l'accès ou le passage qui donne entrée dans un lieu quelconque.

Quoi qu'il en soit, le mot *parvis* s'est donné et se donne en France à la place qui est devant la principale façade d'une église : l'on dit toujours à Paris le *parvis* de Notre-Dame, pour désigner la place qui précède cette cathédrale.

PAS, s. m. On donne ce nom à une mesure naturelle ou conventionnelle : c'est l'espace qui, lorsqu'on marche, sépare le pied qui reste en arrière de celui qu'on a porté en avant. On voit que cette sorte de mesure, comme toutes celles dont les hommes ont pris le type dans le pied, le palme, le bras, la coudée, doit être variable selon les individus; c'est pourquoi on a été obligé de lui donner une dimension de convention; ainsi on a établi que le *pas* géométrique est de cinq pieds.

Pas se prend pour le seuil de la porte : il signifie aussi la marche dans une suite de degrés, comme lorsqu'on dit *il y a quatre pas à monter*. Les *pas* diffèrent cependant du seuil, en ce qu'ils avancent au-delà du nu du mur, en manière de marches.

Pas, pl. Petites entailles par embrèvement faites sur la plate-forme d'un comble, pour recevoir les pieds des chevrons.

PASSAGE, s. m. Ce mot indique, dans les villes, dans les maisons, dans toute espèce d'édifice, un conduit qui diffère de ce qu'on appelle *rue*, *allée*, *corridor*.

Passage de servitude. C'est un passage dont on jouit sur le terrain d'autrui, par convention ou par prescription.

Passage de souffrance. C'est celui qu'on est obligé de souffrir chez soi ou sur son terrain en vertu d'un titre.

PATENOTRES, s. f. pl. Ce mot est emprunté du pieux usage de réciter le *Pater noster* selon l'indication qu'en porte le chapelet. Ce sont donc tout simplement, dans l'ornement, de petits grains ronds qu'on taille sur les baguettes. Ce terme est synonyme de perle dans le langage de l'ornement.

PATÈRE, s. f. On appeloit ainsi (*patera*), dans les pratiques religieuses des anciens, un vase propre aux sacrifices, servant sans doute ou aux libations, ou à recevoir le sang des victimes. Il y en avoit de plus d'une forme, et elles différoient encore dans leur grandeur et leurs ornemens : quelques-unes avoient un manche; d'autres, et de ce genre sont celles qu'on voit fréquemment dans la main des divinités, ne consistoient qu'en une forme circulaire à peu près semblable à celle de ce que nous appelons soucoupe. Il s'en fit en terre, en bronze, en argent et en or. Beaucoup de *patères*, parmi celles qui sont venues jusqu'à nous, ne furent que des vases votifs; et comme elles n'étoient réellement destinées à aucun emploi, l'art se plaisoit à les orner de toutes sortes de figures.

C'est sans doute de l'usage de ces *patères* votives, suspendues dans les temples et dans les opisthodomes comme objets purement décoratifs, que sera venue l'idée d'en imiter les formes dans l'architecture, et d'en faire un ornement que la sculpture s'est plu depuis à multiplier sur les cippes, les autels, dans les frises, et en beaucoup d'autres monumens.

Ainsi trouve-t-on souvent la *patère* sculptée dans les métopes de l'ordre dorique, où sa forme circulaire s'adapte agréablement à l'espace carré qui la reçoit.

Cet ornement, quoique moins en rapport avec les usages et la religion des modernes, a continué de trouver place dans les ornemens mêmes des édifices religieux. Il est devenu comme une sorte de symbole consacré au culte; et certaine analogie de forme avec ce qu'on appelle *patène* dans les cérémonies de l'Église, a contribué encore à le naturaliser dans l'architecture chrétienne.

PATIN, s. m. Pièce de bois posée de niveau sur le parpain d'échiffre d'un escalier, et dans laquelle sont assemblés à-plomb les noyaux et les potelets.

Patins. (*Terme d'arch. hydraul.*) Pièces de bois que l'on couche sur un pilotage, et sur lesquelles on pose les plate-formes pour fonder dans l'eau.

PATTE, s. f. Petit morceau de fer plat, droit ou coudé, fendu ou pointu par un bout, et à queue d'aronde par l'autre, qui sert pour soutenir les placards et chambranles des portes, les châssis dormans des croisées, et les lambris de menuiserie.

Patte en plâtre. C'est une *patte* dont la queue est refendue en crochet.

Patte d'oie. (*Charpenterie*.) C'est une enrayure formée de l'assemblage des demi-tirans qui retiennent les chevets d'une vieille église.

On se sert aussi du mot *patte d'oie* pour exprimer la marque à trois hoches qu'on fait sur les pièces de bois avec le traceret.

Patte d'oie de jardin. Division de trois allées qui viennent aboutir à un même endroit.

Patte d'oie de pavé. C'est l'extrémité d'une chaus-

sée de pavé qui s'étend en glacis rond pour se raccorder aux ruisseaux d'en bas.

PAVÉ, s. m. Ce mot, dans la langue ordinaire, a deux significations, et dans le langage de l'art il exprime aussi deux choses assez différentes.

Selon l'usage le plus commun, on appelle *pavé* l'aire d'un chemin, d'une cour, d'un espace quelconque qui, pour l'avantage de la marche et le service des charrois, est recouvert ou formé d'un assemblage de petites pierres, de caillous, de grès, ou de toute autre matière solide. C'est ainsi qu'on dit qu'il y a un bon ou un mauvais *pavé* d'un lieu à un autre. On dit le *pavé* d'une rue, d'une cour, etc. Dans ce sens on parle de l'assemblage des matériaux qui affermissent le terrain.

Selon le même usage, on appelle *pavé* le corps solide, pris séparément, qui sert à faire l'assemblage dont on vient de parler; et l'on dit un *pavé* de grès, de cailloux, etc. On dit remplacer un *pavé* par un autre, etc.

Le mot *pavé* s'applique aussi diversement aux ouvrages de l'art; il signifie d'abord, non plus le travail grossier des chemins, des rues, etc. mais dans les intérieurs des monumens, des appartemens, les compartimens des matières dont on recouvre le sol. On donne ensuite ce nom à de certains ouvrages de goût, où le dessin et l'art des ornemens produisent des compositions plus ou moins agréables; c'est ainsi qu'on dira un *pavé* de stuc, de marbre, de mosaïque.

Nous ne dirons que peu de chose dans cet article des *pavés* anciens ou modernes qui entrent dans la formation des routes. On trouvera sur ce point des notions fort étendues aux mots AIRE et CHEMIN. (*Voyez* ces mots.) Nous avons aussi, au mot MOSAÏQUE, parlé des plus riches *pavés* en ce genre, qui comprend, comme on l'a vu, l'emploi des marbres de toutes couleurs.

Il ne nous reste donc ici qu'un petit nombre d'observations à faire sur les *pavés* qui, par l'emploi des compartimens, deviennent des objets dépendans de l'art du dessinateur et de l'architecte.

Ces *pavés*, soit qu'ils se composent de cimens, de pierres ou de marbres, sont susceptibles de recevoir des dessins de toute espèce, et de produire, par la réunion des couleurs, un très-grand nombre d'effets qui peuvent se trouver plus ou moins en harmonie avec le local qui les reçoit.

S'il s'agit de cet effet des couleurs dans leur rapport au caractère des lieux, tout le monde sentira que des marbres noirs, par exemple, auxquels on opposera dans une juste mesure le contraste du marbre blanc, devront former le *pavé* d'une chambre ou d'une chapelle sépulcrale. Les couleurs gaies et fleuries y seroient aussi déplacées qu'elles seroient convenablement appliquées à des galeries de luxe, ou à des lieux de plaisir. Il faut avouer que l'architecte n'est pas toujours le maître d'employer au *pavé* de ses intérieurs les marbres qui seroient assortis à leur caractère, et il doit souvent se contenter de mettre en œuvre ceux que le pays lui fournit.

Mais l'artiste peut ordonner plus à son gré le plan et le dessin des compartimens dont il forme les *pavemens*. Certaines sujétions d'économie lui prescrivent souvent de mettre en œuvre de petits morceaux, ou des fragmens de marbres divers; c'est là qu'il fera preuve d'intelligence et de goût. L'art de la marbrerie, sous ce rapport, a beaucoup de ressemblance avec celui de la marqueterie et de l'ébénisterie, qui n'a guère que de fort petits morceaux de bois dont il puisse opérer la réunion. Le génie de l'ornement offre une multitude de détails légers qui ne demandent, pour produire les plus agréables effets, que ce que l'on peut appeler des échantillons, soit en bois, soit en marbre. Tels sont les méandres, les postes, les palmettes et tous les genres d'enroulemens qui forment tantôt les cadres, tantôt les divisions des objets que le dessinateur imagine de faire entrer dans ces sortes de tableaux.

Il est peu de configurations qui ne se prêtent, soit en grand, soit en petit, à l'assemblage des marbres de différentes couleurs au moyen desquels on peut produire dans les *pavemens* un semblant de peinture, ou tout au moins l'imitation du travail de la tapisserie.

Nous ne pouvons passer ici sous silence, comme exemple unique et mémorable de ce que l'art peut faire en ce genre, le magnifique *pavement* du dôme de la cathédrale de Sienne, commencé par *Ducio* et terminé par *Dominique Beccafumi*. On avoit cru, et Vasari lui-même avoit avancé que, dans cette sorte de peinture, *Beccafumi* s'étoit étudié à produire les ombres des figures par des marbres gris ou noirs, opposés au marbre blanc pour faire des clairs; mais M. Mariette s'est convaincu et a prouvé que tout le travail consistoit en traits tracés avec des couleurs dont la propriété étoit de pénétrer dans le marbre jusqu'à une certaine profondeur.

Du reste on ne sauroit trop admirer, dans les compartimens de ce *pavé*, la suite des sujets d'histoire qui y sont tracés en figures de grandeur naturelle, et même au-dessus. Mais leur description ne pourroit guère regarder qu'un ouvrage dont la peinture feroit la matière.

Tout ce qui regarde les opérations pratiques du *pavement* moderne des rues ou des chemins ayant été traité au mot CHEMIN, et ce qui se rapporte au goût des *pavés* de luxe rentrant dans l'ordre des notions de la décoration par le dessin et la peinture, nous nous contenterons d'indiquer dans la nomenclature suivante les différentes manières de faire les *pavés*.

Pavé de briques. *Pavé* dont la masse se compose de briques posées de champ, quelquefois en *épi*, ou ce qu'on appelle *point de Hongrie* (tel est le *pavé* de

la ville de Venise), quelquefois posées à plat, d'autres fois faites en forme barlongue et à six pans, etc.

Pavé de cailloux. *Pavé* qui est fait par un assemblage ou de petits cailloux cimentés, ou de gros cailloux de rivière, posés de champ les uns près des autres. On appelle *galets* les cailloux que la mer rejette sur ses rivages, et on les emploie aussi au pavement dans les villes maritimes.

Pavé de grès. C'est un *pavé* qu'on fait de quartiers de grès de 8 à 9 pouces, presque de figure cubique. On s'en sert à Paris pour paver les rues, les cours, et dans une partie de la France pour paver les grands chemins.

On appelle *pavé refendu* le *pavé* qui est de la demi-épaisseur du précédent, et dont on pave les petites cours, les cuisines, les écuries, etc.

On appelle *pavé d'échantillon* celui qui est de grandeur ordinaire, selon la coutume de Paris.

Le *pavé* de grès est le meilleur; l'usage en a été introduit à Paris et aux environs par le roi Philippe Auguste, l'an 1184.

Pavé de lave. *Pavé* fait avec les pierres produites par les volcans. Ces substances sont de natures différentes; il en est de plus dures, et qui ne se travaillent guère qu'en se cassant. On les emploie à paver, tantôt en très-grands morceaux unis à joints irréguliers, comme les Romains le pratiquèrent dans le pavement de leurs routes, comme on le pratique encore à Florence dans le pavement de ses rues, et tantôt en petits blocs carrés, comme on le fait aujourd'hui à Rome. Il est une pierre de lave qui se taille en dalles quadrangulaires, et qu'on pique; c'est ainsi qu'est *pavée* la ville de Naples.

Pavé de marbre. C'est celui qu'on fait, soit en dalles de marbre, soit en carreaux d'égale dimension, ordinairement de deux couleurs; soit en grands compartimens que l'architecte dispose en plan, de manière à ce que les lignes et les configurations de ces compartimens correspondent aux corps principaux, aux dispositions des voûtes, des plafonds, et aussi de leurs ornemens.

Le plus bel exemple qu'on puisse citer à Paris de ces sortes de *pavés*, dans de grands monumens, est celui du *pavé* de la coupole des Invalides.

Pavé de moellon. *Pavé* fait de moellons de meulière posés de champ, pour affermir le fond de quelque grand bassin ou pièce d'eau.

Pavé de pierre. On appelle de ce nom, pour les distinguer de ceux qu'on fait en marbre, les *pavés de pierre* commune, mais dure, et qu'on taille en dalles de toute grandeur, ou en carreaux quadrilatères. On peut se dispenser de citer les exemples de ce genre de *pavés*, tant ils sont multipliés.

Pavé de terrasse. *Pavé* qui sert de couverture en plate-forme, soit sur une voûte, soit sur un plancher en bois.

Pavé poli. Nom général qu'on donne à tout *pavé* bien assis, bien dressé de niveau, cimenté, mastiqué, et poli avec le grès.

PAVEMENT, s. m. On se sert de ce terme pour exprimer l'action de paver, et aussi l'espace pavé en compartiment de carreaux, de quelque genre qu'ils soient.

Le mot *pavement* répondant au mot *pavimentum* du latin, si généralement employé à désigner des ouvrages de luxe, d'art et de goût, devroit être d'autant plus convenablement affecté aussi en français à cet emploi, qu'on a quelque peine à nommer du même nom *pavé*, et les ouvrages les plus grossiers du besoin, et les travaux les plus élégans, les plus variés du luxe et de la magnificence des intérieurs: aussi a-t-on essayé d'en introduire l'emploi dans l'article précédent.

PAVER, v. a. Ce verbe, appliqué à l'opération tout ordinaire du pavé des rues et des chemins, signifie asseoir le quartier ou le dé de grès ou de pierre, le dresser au marteau, le battre avec la demoiselle.

On dit *paver à sec*, lorsqu'on asseoit le pavé sur une forme de sable de rivière, comme cela se pratique à Paris dans les rues et dans les grands chemins.

On dit *paver à bain de mortier*, lorsqu'on se sert de mortier de chaux et de ciment pour asseoir et maçonner le pavé, de la manière dont on le fait dans les cours, les cuisines, les écuries, terrasses, aqueducs, pierrées, cloaques, etc.

On dit *repaver*: c'est manier à bon le vieux pavé sur une forme neuve, et en mettre du neuf à la place de celui qui est cassé.

PAVEUR, s. m. C'est le nom de la profession de ceux qui entreprennent, taillent et asseoient les pavés.

PAVILLON, s. m. Ce mot vient de l'italien *padiglione*, où il signifie, comme aussi en français, une tente ou un de ces logemens que, dans les camps, on établit légèrement et ordinairement avec un comble incliné pour les eaux. Nous ne voyons pas qu'en Italie le mot *padiglione* et l'objet qu'il exprime au propre soient fort usités dans le langage comme dans les formes de l'architecture.

L'application très-usuelle et fort ancienne qu'on a faite, en France, du mot *pavillon* à certains corps de bâtiment, nous paroit provenir de l'usage des châteaux et des toitures gothiques. Les tours et les tourelles si multipliées dans la disposition des châteaux, les corps de bâtimens isolés que nous voyons encore dans ce qui nous en reste, les combles fort élevés

qui les couronnoient, tout cela ne laissa pas d'offrir, au moins pour la vue, quelque ressemblance avec les tentes et leurs *pavillons*. Pourquoi ne chercheroit-on pas là l'étymologie de cette dénomination dans l'architecture française?

Il y a aussi de certaines traditions qui se perpétuent dans les édifices, même après que l'architecture y a changé de forme et de style. Ainsi le château des Tuileries a conservé, dans sa façade renouvelée sous Louis XIV, l'usage de ces corps de bâtimens carrés et isolés, réunis autrefois par des murs dans les enceintes des châteaux; et l'on y appelle encore ces principaux corps du nom de *pavillon :* on dit le *pavillon de Flore*, le *pavillon de l'Horloge*. Même chose au Louvre, où les restaurations et les reconstructions successives ont supprimé quelques-uns de ces *pavillons*, et ont toutefois conservé celui qu'on appelle le *pavillon des Caryatides*.

Le nom de *pavillon* se donne toutefois aujourd'hui à tout petit bâtiment isolé et couvert d'un seul comble.

Tels sont, dans les jardins, les petits édifices qu'on y construit pour servir de retraite et de lieu de repos. (*Voyez* KIOSQUE.)

PEINTURE, s. f. Il n'appartient à ce Dictionnaire d'envisager la *peinture* que sous les deux rapports généraux de l'emploi de cet art, soit dans le genre des compositions, soit dans les substances colorantes, seuls points de vue communs et à l'art de peindre et à l'art de bâtir.

Le premier de ces rapports nous donne lieu de considérer l'usage ou l'abus qu'on peut faire des moyens et des compositions du peintre, dans leur application à la décoration des parties intérieures des édifices.

Le second rapport s'applique à l'usage que l'architecte peut faire des couleurs et de leurs enduits, tant au dedans qu'au dehors des bâtimens.

§ Ier. — A considérer l'emploi de la *peinture*, c'est-à-dire des sujets d'imitation propres de cet art, comme faisant partie des moyens de décoration que l'architecture admet dans l'ensemble des édifices, il y auroit lieu de développer sur un pareil sujet une théorie fort étendue, et qui seule pourroit faire la matière d'un long traité.

Pour réduire une telle matière dans les bornes étroites de cet article, nous poserons tout avant en principe, que lorsque la *peinture* est appelée à décorer un édifice, cet art ne doit pas s'y exercer avec toute l'indépendance du génie de la composition. Nous prétendrons ensuite que l'architecte ne sauroit jamais cesser d'être l'ordonnateur et le régulateur de tout ce qui, en tant qu'objet nécessairement accessoire, doit se conformer au goût et aux convenances de ce qui est l'objet nécessairement principal. (Ici nous devons prévenir que nous excepterons de cette théorie la *peinture* en tableaux isolés et amovibles, dont nous parlerons à l'article TABLEAU.)

Il y a donc nécessité que l'architecte décide, 1° de la nature et du genre de compositions, 2° de l'étendue et de la proportion des sujets de *peinture*, 3° du mode et de l'effet de leur exécution.

Quant au genre des sujets et à la nature des compositions, il seroit superflu de s'arrêter par trop à prouver que chaque édifice ayant une destination qui lui est propre, exige qu'on applique à la *peinture* de sa décoration des sujets qui lui soient analogues, qu'on les puise, soit dans la classe des faits historiques, soit dans celle des idées allégoriques, soit dans la région capricieuse des inventions arabesques. Appliquée avec discernement, la *peinture* décorative deviendra un moyen assez actif de spécifier le caractère de chaque monument et d'en apprendre l'emploi.

Mais l'étendue et la proportion des compositions, ainsi que des personnages dont elles sont formées, sont un point d'une grande importance à fixer par l'architecte. Il est inutile de s'appesantir à faire entendre ce que la moindre observation apprend: savoir que du rapport de proportion entre les objets de la décoration, quels qu'ils soient, et les masses de la construction, résulte en grande partie, pour les yeux, l'harmonie générale de l'ensemble. Rien de plus ridicule au simple jugement du sens extérieur, sans parler de celui de la raison, que cet emploi des petits objets et des idées légères de l'arabesque, appliqué sur les grands espaces de masses imposantes et d'édifices dont la destination exige la gravité d'un caractère sérieux. Souvent encore des compositions trop chargées de figures, des dimensions trop grandes dans les personnages, tendront à rapetisser l'effet de l'architecture, et donneront à ses masses ou à ses formes un excès de pesanteur désagréable.

Le mode et le travail de l'exécution dans la *peinture* décorative produisent encore un genre d'harmonie auquel la direction de l'architecte est tenue de porter un soin particulier. Une exécution libre, facile, heurtée à l'effet, pourra convenir aux grandes dimensions de certaines parties d'intérieur, ainsi qu'aux sujets qui, comme dans de vastes plafonds, ne permettent guère de considérer que leurs masses. Une exécution fine, légère et précieuse, destinée à être vue de plus près, accompagnera dans de plus petits espaces les membres d'une architecture délicate, et le fini du pinceau contribuera encore à relever celui de l'exécution matérielle des profils et des ornemens de la sculpture.

Il est une autre convenance obligée dans l'emploi des compositions de la *peinture* appliquée à la décoration de l'architecture: c'est que le peintre soit tenu de les renfermer dans les espaces que l'architecte lui prescrit.

On ne citeroit que trop d'exemples, en Italie surtout, de cette sorte d'extravasion de la *peinture*, de cet empiétement de l'action d'un art sur le domaine et, on pourroit le dire, sur le terrain d'un autre. On

a vu des peintres disposer de tous les espaces de la construction d'un édifice, et, regardant toutes ses superficies comme une vaste toile préparée pour le pinceau, détruire par les illusions de la couleur tous les membres, toutes les saillies de l'architecture, les couper par des figures, faire descendre des groupes et des nuages jusque sur les parties constitutives de l'ordonnance; on a vu enfin la forme de l'édifice disparoître sous les usurpations de la *peinture*. (*Voyez* PLAFOND.)

Le simple bon sens nous dit cependant que la *peinture* n'est admise dans tout édifice que comme ornement auxiliaire; l'architecture lui ménage des champs ou des compartimens, mais sous de certaines conditions. Si elle lui livre la superficie entière d'une voûte ou d'un plafond sans y avoir ménagé pour elle-même aucun membre indicatif de la construction, elle donne au peintre la liberté de supposer que cet espace est un vide, au travers duquel on peut apercevoir ou le ciel ou toute autre fiction de figures et d'objets présumés en l'air ou supportés en apparence par des nuages.

Il est d'autres superficies que l'architecte abandonne au pinceau du décorateur, comme pouvant être réputées des percées, dont l'apparence n'affecte en rien aux yeux du spectateur le sentiment ou l'effet de la solidité. C'est que, dans ces cas, des membres d'architecture ou des masses de construction servent d'encadrement aux vides fictifs de la *peinture*. Le peintre est toujours tenu de se renfermer dans les limites que l'architecte lui prescrit; car en vain allégueroit-t-il que ces vides ne sont que factices. On répondra qu'il ne suffit pas à l'architecture d'être solide, mais qu'il faut encore qu'elle paroisse l'être.

§ II. — Le second rapport sous lequel nous avons dit que la *peinture* s'unit à l'architecture, est celui qui regarde plus particulièrement les procédés du peintre d'ornement, c'est-à-dire les enduits de substances colorantes, et les variétés que leur emploi introduit au dedans et au dehors des édifices.

Les emplois de ce genre ne laissent pas que d'être nombreux, et il paroît qu'ils le furent plus encore chez les anciens que chez les modernes.

Il est reconnu et avéré aujourd'hui, par les restes d'un très-grand nombre de temples antiques de l'Italie et de la Sicile, que leurs colonnes extérieures et toutes les parties de leur construction reçurent les revêtemens d'un léger enduit de stuc tendant d'une part à donner un beau poli à la matière, qui par elle-même n'en auroit pas été susceptible, et de l'autre à recevoir les teintes variées destinées à simuler les plus beaux marbres. Ainsi furent coloriés tous les temples doriques de la Sicile. La *peinture* qu'on y introduisoit s'appliquoit avec des teintes diverses aux fonds des métopes, aux mutules et aux détails des profils. (*Voyez* COULEURS.)

Dans la vérité l'emploi du marbre en architecture fut si commun chez les anciens, qu'un édifice, s'il n'eût offert dans son aspect extérieur que la pierre vulgaire, auroit semblé d'une pauvreté peu convenable, surtout pour un temple. Non-seulement on imitoit l'aspect du marbre par la couleur, mais on savoit encore faire changer de couleur aux marbres. Pline nous apprend que d'un simple marbre blanc on faisoit un marbre Numidien, en y faisant pénétrer les veines et les teintes qui le falsifioient. A plus forte raison dut-on employer la *peinture* à colorier les enduits des colonnes qui n'étoient formées que de briques; et telles sont toutes celles qu'on voit, en très-grand nombre, restées debout dans les ruines de Pompei. Sur toutes existent encore et la couche de stuc dont la brique étoit revêtue, et les teintes bien conservées des couleurs dont ce stuc étoit peint.

Nous ne pouvons guère douter que la *peinture* ait été employée comme enduit au dehors de beaucoup de maisons chez les anciens. L'usage s'en est conservé plus ou moins dans un grand nombre de villes d'Italie. Celle de Gênes entre autres a porté ce luxe extérieur des bâtimens au point de faire entrer jusqu'à la dorure dans les couleurs dont plus d'un palais est décoré en dehors.

En général il faut dire que le goût pour ce genre d'orner l'extérieur des édifices et des maisons, ainsi que l'emploi qu'on en fait, tiennent beaucoup à la nature ou à la qualité des matériaux dont on dispose. Les plus favorables à cette pratique sont les revêtemens qui ont lieu avec des mortiers où il entre de la poudre de marbre et de la chaux, ou ce qu'on appelle des stucs. La chaux elle-même devient la préparation sur laquelle s'étendent les couleurs.

Mais les pays où l'on construit beaucoup en bois, et où cette matière forme non-seulement les charpentes, mais les cloisons et leurs panneaux; ces pays, disons-nous, devront, moins par goût encore que par nécessité, employer les enduits de couleur, tant au dedans qu'au dehors des bâtisses. Ainsi voit-on à la Chine et à Constantinople les façades des habitations particulières généralement peintes de toutes couleurs, ce qui, au dire des voyageurs, produit un coup-d'œil fort agréable.

Il semble assez inutile de répéter ici que la *peinture* forme en grande partie l'ornement de presque tous les intérieurs des palais et des maisons. On auroit plus tôt fait de dire ce qui, de nos jours et dans nos pays, ne reçoit pas le concours des couleurs et de leurs diverses applications, que ce qui en réclame nécessairement l'emploi. (*Voyez* LAMBRIS, PLAFOND, etc.)

Nous ne dirons plus que deux mots sur les différens procédés de *peinture* qui, sous leur rapport purement technique, entrent dans les besoins de l'art de bâtir et les variétés de la décoration. Ces procédés se distinguent par les noms suivans :

Peinture en camayeu. Est celle où l'on n'emploie qu'une ou deux couleurs sur un fonds d'une autre

couleur, et quelquefois doré. On l'appelle *grisaille* lorsqu'elle consiste en une seule couleur grise.

Peinture en clair obscur. Celle où l'on ne met en œuvre que du noir et du blanc. On en fait des figures ou des bas-reliefs en manière de marbre blanc ou de pierre.

Peinture à détrempe. On donne ce nom à la *peinture* qui emploie les couleurs détrempées avec de l'eau et un peu de gomme ou de colle. On s'en sert sur le plâtre, le bois, les peaux, la toile et le papier. C'est ainsi qu'on peint les décorations de théâtre, des fêtes publiques, etc.

Peinture à fresque. On appelle ainsi celle qu'on exécute sur des murs fraîchement enduits d'un mortier fait de chaux et de sable, avec des couleurs détrempées à l'eau et préparées exprès. Cette sorte de *peinture* est des plus solides, et on l'emploie dans des endroits même exposés à l'air.

Peinture à l'huile. Est celle où les couleurs qu'on emploie ont été broyées et mêlées avec des huiles plus ou moins siccatives. C'est celle dont on use le plus souvent dans les intérieurs, sur les bois, les lambris, etc.

Il nous paroît inutile de faire observer que nous n'avons dû faire ici aucune mention de bien d'autres genres de *peintures*, comme celles qu'on appelle en *émail*, au *pastel*, en *miniature*, etc. et qui, comme leurs noms seuls l'indiquent, sont tout-à-fait étrangères à l'architecture.

PELLEGRINO (TIBALDI), né en 1522, mort en 1592.

Il fut surnommé ainsi du nom de son père, qui étoit un maçon, et qu'on appeloit maître *Tibaldo*. *Pellegrino* fut d'abord peintre, et fit en peinture de tels progrès, que les Carraches l'appeloient un *Michel-Angelo riformato ;* ce qui signifie qu'il avoit, dans sa manière, adouci la fierté du dessin de Michel-Ange, qu'il avoit su y joindre une couleur plus naturelle, un ton plus vrai. Ce ne fut pas toutefois sans de grands efforts qu'il obtint son talent. Long-temps il eut à lutter contre l'adverse fortune. On raconte qu'Octavien Mascherino le rencontra un jour hors de Rome, près de la *porta Portese*, en proie à un tel désespoir sur son peu de succès dans la peinture, qu'il étoit résolu de se laisser mourir de faim. Mascherino, pour lui remettre l'esprit, lui conseilla de s'adonner à l'architecture.

Pellegrino embrassa ce nouvel art; il y devint en peu de temps si habile, et s'y acquit une telle réputation, qu'il fut préposé à la grande construction de la cathédrale de Milan, et nommé ingénieur en chef du duché de ce nom.

L'église cathédrale de Milan avoit été commencée en 1387, sous le duc Jean Galéas Visconti. Si l'on ne fait attention qu'à l'étendue de ce vaisseau, aux marbres qui le décorent, et à la multiplicité de ses sculptures, on peut le comparer aux plus célèbres monumens modernes. Mais si l'on examine le tout en vue de l'art, et avec les yeux de l'artiste, on y cherche vainement ce qui fait le caractère du génie en architecture : on n'y trouve ni forme décidée, ni correspondance harmonieuse des parties, ni rapport sensible entre elles et le tout ; les membres de ce vaste corps sont foibles, les détails y sont des découpures. Ce n'est qu'une *congeries* de matières élaborées à grands frais, sans goût, sans ordre ; c'est du gothique, mais du gothique italien.

On ne nous apprend point que *Pellegrino* y ait fait autre chose que le dessin de son pavement, qui est réputé un fort bel ouvrage, et encore le projet de son portail, qui fut approuvé par saint Charles Borromée. L'artiste s'y conforma judicieusement à une manière qui tient le milieu entre ce qu'on appelle gothique et ce qu'il faut appeler le style antique.

Pellegrino eut pour associé et pour rival dans les travaux de l'église de Milan Martin Bassi, qui le combattit sur plusieurs points. Les controverses qui les divisoient donnèrent lieu à plus d'une consultation, où intervinrent Palladio, Vignola, Vasari et plusieurs autres. Martin Bassi publia à cette occasion un écrit intitulé *Dispareri in materia d'architettura e di prospettiva*, c'est-à-dire disputes sur divers sujets d'architecture et de perspective.

On ne doit pas négliger de rapporter, à l'occasion de ces démêlés, la réponse de Vignola. *Pellegrino*, très-prévenu en faveur de son projet de baptistère de l'église, proposoit d'avoir recours dans les entrecolonnemens à des armatures de fer qui devoient prévenir tout écartement; Vignola lui répondit que les édifices *ne devoient point être soutenus par des lisières.*

Lorsque *Pellegrino* étoit occupé de ces débats, Philippe II, roi d'Espagne, l'appela pour peindre à l'Escurial, pour restaurer le vieux palais, et encore pour d'autres travaux. Cet artiste accepta les invitations du roi, dont il remplit les intentions avec un succès qui contribua autant à sa réputation qu'à sa fortune. Après un assez long séjour en Espagne, il retourna en Italie, où il rapporta plus de cent mille écus. Le roi lui donna de plus la terre de Valsolda, lieu de sa naissance, et voulut encore ériger ce fief en marquisat.

Pellegrino fut auteur de beaucoup de monumens. On cite de lui à Milan l'église de Saint-Laurent, où l'on voit une coupole octogone dont les côtés sont égaux, sur un soubassement aussi à huit pans, mais inégaux. L'église des Jésuites, qui est son ouvrage, offre dans sa nef une décoration qu'on trouve peu ingénieuse : son frontispice, à deux ordres l'un sur l'autre, participe des défauts propres à ce genre de composition. Ancône vante le beau portique dont *Pellegrino* fut l'architecte. Bologne, parmi les monumens qu'elle lui doit, cite le palais et la chapelle qu'il construisit pour la famille Poggi, l'église de la Madona, près Saint-Celse, une autre dédiée à la

Sainte-Vierge, et le cortile du bâtiment de l'Institut, d'ordre dorique avec des métopes barlongues entre des pilastres accouplés.

Mais on doit mentionner, comme témoignage irrécusable du talent et de la rare intelligence de *Pellegrino*, la maison professe des Jésuites à Gênes. L'architecte fut obligé de tirer parti d'un terrain très-irrégulier et bordé de rues étroites. Il ne paroissoit pas possible qu'un semblable espace pût suffire à tout ce qu'exigeoient les besoins et les convenances du programme présenté par l'établissement. Toutefois, *Pellegrino* mit tant d'art dans son plan, qu'après avoir réussi à y faire entrer une fort belle église au lieu le plus apparent, il sut profiter du terrain restant de manière que rien n'y fut oublié. On ne se lasse point d'admirer avec quelle habileté il sut disposer les parties si nombreuses d'un local où il falloit réunir de spacieux réfectoires, de beaux corridors, des salles de récréation, une magnifique bibliothèque, une grande cour, et tant de pièces de nécessité ou d'agrément.

Cet édifice est encore aujourd'hui un des plus remarquables de la ville de Gênes par sa masse, par la richesse et la noblesse de son architecture. On n'y relèvera pas comme un rare mérite le luxe des matières dans une ville où abondent les plus beaux marbres. L'éloge qu'on doit ici à *Pellegrino*, c'est d'avoir su faire que l'admiration de la matière n'arrive qu'après celle de l'art.

Pellegrino eut pour élève son fils, qu'on appela *Domenico Tibaldi*, qui fut, comme son père, également habile, et renommé en peinture, en architecture, et de plus compté parmi les célèbres graveurs.

Il exécuta dans la cathédrale de Bologne une chapelle que Clément VIII, dit-on, déclara supérieure même aux plus belles de Rome. Bologne compte de cet artiste plus d'un ouvrage des plus distingués; tels sont la Douane, qui dans son genre n'a pas d'égale, l'édifice de la Madona *del Borgo su le Mura*, celui de la grande porte de l'hôtel-de-ville. Mais celui qui mérite le plus d'éloges est le palais Magnani. Sa façade est ornée de deux ordres d'architecture sans entablement qui les sépare. Sa dimension est médiocre, mais la grande manière qui y domine le fait paroître beaucoup plus étendu qu'il n'est.

Domenico Tibaldi, né en 1541, mourut en 1588. Il fut enterré dans l'église de l'Annonciade, à Bologne.

PENDANT. Ce mot se prend substantivement et adjectivement. On dit, en fait d'ouvrages d'art, faire un *pendant*, donner un *pendant* à un tableau, à une statue; et l'on dit aussi qu'un objet fait *pendant* à un autre. Dans ce sens un corps de bâtiment fait *pendant* à un autre corps de bâtiment lorsqu'il est placé dans un rapport de distance et composé dans un système de symétrie qui, soit en plan, soit en élévation, le répètent exactement.

PENDENTIF, s. m. C'est une portion de voûte entre les arcs d'un dôme, qu'on nomme aussi *fourche* ou *panache*, dont l'espace se remplit par des figures sculptées, comme on le voit à l'église du Val-de-Grâce et à celle des Invalides à Paris. Dans d'autres coupoles, les *pendentifs* sont ornés de figures peintes, et tels sont, à Rome, ceux des églises de Saint-André *della Valle* et de Saint-Charles *degli Catenari*, ouvrages du Dominiquin. Les *pendentifs* du dôme de Saint-Pierre sont en mosaïque.

Pendentif de Moderne. C'est la portion d'une voûte gothique entre les formerets, arcs doubleaux, ogives, liernes et tiercerons.

Pendentif de Valence. Espèce de voûte en manière de cul-de-four, rachetée pour fourche. On l'appelle de *Valence*, parce qu'on croit que le premier a été exécuté à Valence en Dauphiné.

PENDULE, s. f. On a donné ce nom à la boîte ou au cartel qui renferme le mouvement et le cadran d'une horloge à *pendule*. Parmi les formes sans nombre que le caprice de la mode a données aux *pendules*, il n'est pas rare d'en trouver qui ont pris modèle sur le type des autels, des cippes, que les anciens ornoient de profils, de moulures et d'accessoires divers. Cette forme, qui a l'avantage de se prêter commodément au mouvement de la *pendule*, est encore susceptible de recevoir des allégories de tout genre; et comme elle présente aussi l'idée d'un piédestal, elle est très-propre à servir de support à tous les ornemens qu'on peut imaginer.

PÊNE, s. m. (Terme de serrurerie.) C'est le morceau de fer qui, dans une serrure, ferme la porte, et que la clef fait aller et venir en tournant.

On dit *pêne à ressort* ou à *demi-tour;* c'est celui qui se lâche sans le secours de la clef.

Pêne dormant, celui qui ne se meut qu'avec le secours de la clef.

Pêne en bord, celui dont le bout est coudé en équerre ou en rond, pour faciliter la place des ressorts et des mouvemens de la serrure.

Pêne à pignon; pêne qui se meut par le moyen d'un pignon fixe et tourné sur le palastre.

PENSÉE, s. f. Ce mot se dit en architecture, comme dans les autres arts, soit de la conception que fait l'artiste d'un plan ou d'une élévation d'édifice, et qui n'est encore que dans son imagination, soit du trait léger qu'il en trace sur le papier, pour en fixer les masses principales et l'ensemble, avant de mettre au net et de soigner, par un dessin plus formé, chacune des parties.

On dit ouvrage qui manque de *pensée*, celui dans lequel l'auteur n'a reproduit que des réminiscences d'autres ouvrages, ou un parti commun et vulgaire.

On dit, Ce fut une grande *pensée* à Bramante de placer sur les reins des voûtes du temple de la Paix la coupole du Panthéon.

PENTAGONE, s. m. Figure qui a cinq côtés et cinq angles. Le mot devient un adjectif, et l'on dit un bâtiment *pentagone*.

PENTE, s. f. Inclinaison peu sensible qu'on pratique sur divers genres de superficies, comme terrains, terrasses, pavés, pour faciliter l'écoulement des eaux ou pour tout autre objet. Ainsi on a vu plus haut que l'espace des théâtres que l'on nomme *parterre* (*voyez* ce mot) étoit disposé en *pente*, pour que les spectateurs, placés les uns devant les autres, ne se cachent point la vue de la scène.

Il y a des degrés de *pente* différemment fixés pour chaque genre de superficie, selon les besoins et les usages. La *pente* se règle à tant de lignes par toise courante, pour le pavé et les terres, pour les canaux des aqueducs, pour les conduits des égouts, pour les chêneaux et gouttières des combles.

On appelle *contre-pente*, dans le canal d'un aqueduc ou du ruisseau d'une rue, l'interruption d'un niveau de *pente* causée par malfaçon ou par l'affoiblissement du terrain; en sorte que les eaux, n'ayant pas leur libre cours, s'étendent ou restent dormantes.

Pente de chêneau. Plâtre de couverture, conduit en glacis sous la longueur d'un chêneau, de part et d'autre, depuis son heurt.

Pente de comble. C'est l'inclinaison des côtés d'un comble, qui le rend plus ou moins roide sur la hauteur, par rapport à sa base.

PENTÉLIQUE (Marbre). Le marbre appelé ainsi a tiré son nom du mont *Pentelès* près d'Athènes. (*Voyez* MARBRE.)

PENTURE, s. f. (Terme de serrurerie.) Morceau de fer plat, replié en rond par un bout, et creusé de manière à recevoir le mameleon d'un gond. On l'attache sur une porte ou sur un contrevent, avec clous rivés, pour les soutenir et les faire mouvoir sur leurs gonds, soit quand on veut les ouvrir, soit quand on les ferme.

Penture flamande. C'est une *penture* faite de deux barres de fer soudées l'une contre l'autre, et repliées en rond pour faire passer le gond. Après qu'elles sont soudées, on les ouvre, on les sépare l'une de l'autre, autant que la porte a d'épaisseur, et on les courbe ensuite carrément pour les faire joindre des deux côtés de la porte.

On ornoit jadis les *pentures* de feuillage en tôle découpée ou ciselée; aujourd'hui cela n'a guère lieu que pour les bâtimens communs.

PEONIUS, architecte grec qui eut l'honneur de terminer la construction du grand temple de Diane à Ephèse, et qui, avec Daphnis de Milet, construisit dans la ville de ce nom le temple d'Apollon Milésien, d'ordre ionique et tout en marbre. Ce fut un des plus considérables ouvrages de l'architecture antique. (*Voyez* MILET.)

PEPERIN (PEPERINO). C'est le nom d'une pierre qu'on exploite dans les environs de Rome, et qui de tous temps a été employée dans les édifices anciens ou modernes de ce pays. Elle est d'un gris noirâtre, et on la tire particulièrement des environs d'Albe (aujourd'hui Albano).

PERCÉ, adj. et s. m. On applique, ou du moins on peut appliquer ce mot à toute ouverture qu'on pratique dans un mur, dans une devanture d'édifice. On dira d'un bâtiment, qu'il est bien ou mal *percé*, qu'il est trop ou trop peu *percé*, qu'il est *percé* régulièrement ou non. Cela ne signifie ordinairement rien autre chose, sinon qu'il y a une juste proportion ou non entre les pleins et les vides.

Percé devient aussi un substantif, et on emploie ainsi ce mot dans une multitude de cas. On dit, par exemple, dans la disposition d'un jardin ou d'un paysage, qu'il faut y ménager ou y pratiquer des *percés*.

Un *percé*, dans l'architecture, est une ouverture qui, pratiquée au bout d'une pièce, d'une galerie, d'une nef d'église, conduit les yeux au-delà du lieu où l'on est, fait découvrir un nouveau point de vue, et semble agrandir le local.

PERCEMENT, s. m. Nom général qu'on donne à toute ouverture faite après coup, pour la baie d'une porte ou d'une croisée, ou pour tout autre objet.

Les *percemens* ne doivent pas se faire dans un mur mitoyen sans que les voisins intéressés aient été appelés à donner leur consentement. (*Voy.* MUR MITOYEN.)

PERCHE, s. f., signifie, dans son acception la plus ordinaire, un brin de bois long, de la grosseur à peu près d'un bras, et qui sert à toutes sortes d'usages.

Perche est une mesure qui sans doute aura reçu ce nom, dans l'arpentage des terrains, du morceau de bois primitivement employé pour arpenter.

Perches. On appelle de ce nom, au pluriel, dans l'architecture gothique, certains petits piliers ronds, menus et fort hauts, qui, joints ou rapprochés par trois ou quatre ensemble, portent de fond et se courbent dans leur sommité pour former les arcs et nerfs d'ogives qui retiennent les pendentifs.

PÉRIBOLOS (Péribole). Enceinte bâtie autour des temples dans l'antiquité, et qui comprenoit la totalité du terrain sacré.

Les premiers temples consistèrent dans un espace de terrain consacré, qu'on appeloit *hieron;* ce terrain étoit plus ou moins étendu. Il paroît qu'on dut souvent se contenter, à la naissance des sociétés, d'environner d'un mur l'espace au milieu duquel étoit placé l'autel où se faisoient les sacrifices. (*Voy.* Temple.)

La construction des édifices sacrés suivit bientôt; et qui sait si ce qu'on appelle *temple* ou *naos* ne fut pas originairement la même chose que le *péribolos*, c'est-à-dire l'enceinte, beaucoup moins étendue, du lieu sacré où étoit l'autel.

Dans cette hypothèse, la grandeur et l'étendue des temples auroient pu dépendre de la grandeur de l'espace originaire de terrain consacré, formant, à proprement parler, le *lieu saint* ou l'*hieron*, mot qui ne signifie pas autre chose.

Ce qu'on doit croire, et ce qu'il est permis d'affirmer, c'est que rien n'a jamais pu déterminer une mesure précise à l'étendue du lieu saint primitif. Une multitude de causes locales et morales dûrent établir et établirent réellement, en ce genre, les plus grandes et les plus nombreuses différences. Tous les temples antiques témoignent de ces variétés, et elles dûrent avoir lieu particulièrement dans l'intérieur des villes.

On pourroit donc classer tous les temples de l'antiquité d'après les données de cette théorie.

Dans la première classe auroient été ceux qui ne consistoient qu'en une espèce de terrain vide, sans construction; c'étoit le terrain sacré, sur lequel on ne pouvoit empiéter sans sacrilége.

Bientôt on sentit la nécessité d'entourer de murs ces espaces, pour les défendre de toute violation, et l'on bâtit des murs à l'entour. Ce fut là l'origine du *péribolos*, architecturalement parlant, qui constitua dans la suite la plus grande et la plus magnifique espèce de temple.

Mais le *péribolos* proprement dit fut lui-même quelque chose de très-variable, à entendre le mot et l'idée dans le sens simple.

Ainsi, lorsque l'espace sacré ou l'*hieron* étoit fort circonscrit, et qu'on eut bâti à l'entour un mur, on eut non plus un champ muré, mais un bâtiment qu'il fut naturel de couvrir; et de là la troisième classe de temples formant un *naos*, qui n'étoit lui-même que la clôture de l'*hieron*. Ce sont là les temples qu'on a pu comparer à une maison avec une porte d'entrée, et si l'on veut avec le *pronaos* ou vestibule, et qui renfermoit le terrain sacré.

Si l'on veut supposer ce terrain sacré ou cet *hieron* plus étendu, on aura une quatrième espèce de temples, celle des édifices qu'on peut diviser en plusieurs classes d'ordonnances, et qu'on connoît sous les noms de *temples prostyles, amphiprostyles, pseudopériptères, périptères, diptères* (*voyez* ces mots), où le *péribolos* est composé de murs, soit lisses, soit avec des colonnes engagées, ou bien orné de colonnes isolées, c'est-à-dire avec un ou deux rangs de galeries ambiantes.

Dans les données de ce système, et en supposant la terre sacrée ou l'*hieron* d'une plus vaste étendue, on aura une cinquième espèce de temples, celle où l'édifice, tel qu'on vient de le décrire, se trouve au milieu de l'espace, entouré lui-même d'un mur orné de colonnes faisant un promenoir tout à l'entour, et qu'on appela proprement *péribolos*.

Nous savons que beaucoup de temples antiques, mais surtout les plus grands, furent ainsi environnés d'un *péribole* formant une très-vaste place.

Cette place étoit ordinairement ornée de statues, d'autels et de monumens de tout genre; quelquefois elle comprenoit de plus petits temples, et elle renfermoit encore des plantations et des bois sacrés.

Le *péribole* du temple de Jupiter Olympien à Athènes, qui fut terminé sous le règne d'Adrien, avoit quatre stades de circonférence; on y comptoit un grand nombre de statues consacrées à cet empereur par les villes de la Grèce qui avoient été l'objet de ses libéralités. Là se trouvoient d'anciennes statues, telles qu'un Jupiter en bronze, un petit temple de Saturne et de Rhéa, un emplacement particulier qui portoit le nom d'*Olympia*, et qui probablement étoit planté d'arbres.

Il y avoit un semblable *péribole* autour des temples suivans; savoir, le temple de Bacchus à Athènes, celui de Palœmon sur l'isthme de Corinthe, les temples d'Hercule et d'Esculape à Sicyone, celui de Cérès sur l'acropole à Phliunte, celui de Despoina à Acacesium en Arcadie, celui d'Esculape à Titane; il étoit environné de vieux cyprès.

Le temple d'Apollon Didyméen, près de Milet, avoit un *péribole* et un bois sacré.

Les temples circulaires avoient quelquefois aussi leur *péribole*, et tel se montre encore le temple qu'on appelle de *Jupiter Serapis*, à Pouzzol.

Pausanias cite beaucoup de temples avec des bois sacrés. Il est à croire que ces bois avoient un mur d'enceinte, ou *péribole*. Peut-être aussi l'usage n'en étoit-il pas impérieusement prescrit.

On voit encore aujourd'hui, en toute réalité, un *péribole* au temple d'Isis à Pompeï. La seule différence entre ce *péribole* et celui qu'on vient de citer, c'est que le petit *naos*, au lieu d'être dans le milieu de l'enceinte, est à une extrémité, c'est-à-dire attenant à une des parties du carré formé par elle. On trouve de même dans cette enceinte des autels et une *ædicula* parfaitement conservée.

Mais le plus notable exemple de *péribole* est à Palmyre, où le grand temple périptère est environné d'une enceinte formée d'un mur, avec deux rangs de colonnes intérieures. Chaque face de ce

vaste carré a de 7 à 800 pieds de longueur. (*Voyez* PALMYRE.)

PÉRIDROME, s. m. C'est le nom qu'on donne, dans un temple périptère, à l'espace ou à la galerie, et si l'on aime mieux à l'allée qui règne entre le mur du *naos* et les colonnes qui en forment ce que les Grecs appeloient les ailes. Le mot *péridrome* peut également, d'après sa formation, s'appliquer à toute galerie servant de promenoir autour d'un édifice.

PÉRIPHÉRIE, s. f., signifie contour.

PÉRIPTÈRE, adj. des deux genres. Ce mot se compose de deux mots grecs, *pteron*, qui veut dire *aile*, et *péri*, qui signifie *autour*.

Périptère signifie donc qui a des ailes à l'entour, qui est entouré d'ailes. C'est que, comme on a eu déjà l'occasion de le dire, et comme on le redira au mot *pteron*, le dessin d'un temple périptère grec, considéré soit en plan, soit en élévation, donnoit l'idée d'un *corps ailé*. Les galeries ou colonnes qui l'entouroient sembloient en être les ailes.

Le mot *périptère* caractérise une des espèces de temples grecs dont le *naos* ou la *cella* étoit environné d'un seul rang de colonnes, pour le distinguer de celui qui en avoit deux, et qu'on appeloit *diptère* (*voyez* ce mot), ou de celui qui n'avoit que des colonnes engagées dans le mur, qu'on appeloit *faux périptère*, *pseudo-périptère*, ou de celui qui avoit des colonnes engagées dans le mur, et un rang de colonnes isolées : c'étoit le *pseudo-diptère*. (*Voyez* ces mots).

Rien de plus commun parmi les restes des temples grecs que le temple *périptère*. Il suffira de citer ici ou de rappeler à la mémoire les temples de Minerve et de Thésée à Athènes, tous les temples de la Sicile et de la grande Grèce, qui sont d'ordre dorique. On voit à Palmyre un temple *périptère*, d'ordre corinthien.

Les usages des temples chrétiens ayant fait adopter, comme on l'a dit plus d'une fois, la forme de la basilique antique, où les colonnes se trouvoient plus naturellement appliquées aux intérieurs, il n'a guère pu venir dans l'idée des architectes modernes d'imiter les temples des anciens, où tout le luxe de l'architecture sembloit réservé pour l'extérieur. Aussi, à peine trouveroit-on à citer jusqu'à cette époque un monument *périptère* moderne.

Cependant Paris voit ou terminés, ou sur le point de l'être, dans cette configuration, deux édifices fort remarquables, et qui sont réellement *périptères*. L'un est l'église de la Madeleine, qui offre dans de très-grandes proportions un magnifique *péripteron* d'ordre corinthien ; l'autre est l'édifice de la Bourse, monument également *périptère*, et qui ne diffère du temple que par l'absence des frontons. Son ordre est aussi corinthien.

Quelques critiques pourront trouver à redire que le même type d'architecture et d'ordonnance soit employé à des édifices si divers dans leur destination, et qui sembleroient avoir dû exiger un caractère spécial. Ces critiques pourront avoir raison ; mais là où aucun système régulier, et protégé par un pouvoir capable de le maintenir, ne préside à la construction des édifices, l'architecte indépendant ne voit dans la conception d'un monument que l'occasion de faire montre de son talent ; et les ordonnateurs ne considérant dans une forme ou l'autre à donner aux édifices, qu'un degré de luxe ou de richesse plus ou moins en rapport avec les sommes qu'on peut y employer, on ne doit guère s'étonner qu'il n'y ait pas de règle là où il n'y a point de régulateur moral.

On peut dire encore, pour excuser ou faire approuver cette confusion de caractère, résultat de la confusion des types en architecture, que les raisons qui font de telle ou telle disposition une application spéciale à tel ou tel edifice, n'ont jamais le pouvoir de soumettre le goût d'une manière absolue, et de le forcer à reconnoître des limites. Ainsi pourra-t-on prétendre que tout édifice qui est destiné à recevoir beaucoup de personnes ayant le besoin de converser ensemble, exige naturellement de ces espaces qui leur procurent la facilité de circuler à couvert, et que de ce genre est l'édifice de la Bourse.

PÉRISTYLE, s. m. Mot composé, comme le précédent, de deux mots grecs, *péri* (autour), et *stulos* (colonne) ; ainsi, il désigne aussi l'édifice qui a un entourage de colonnes.

La distinction que quelques-uns ont cherché à établir entre la signification du mot *périptère* et celle du mot *péristyle* ne paroît pas trop fondée. Selon cette opinion, le *péristyle* ne se diroit que de l'édifice qui auroit des colonnes isolées dans son pourtour intérieur. De tout temps ceux qui ont décrit des monumens ont plutôt suivi les usages du langage ordinaire que les raisons d'une analyse systématique, à laquelle les mots eux-mêmes ne sont jamais soumis.

Il nous paroît donc assez inutile de rechercher si les écrivains anciens ont réellement, ou non, observé la distinction dont on parle. Il suffit qu'aujourd'hui il soit certain qu'on applique le mot *peristyle* à des compositions, à des ensembles de colonnes placées tantôt au dehors, et tantôt au dedans d'un édifice.

Il y a plus : en prenant à la rigueur l'étymologie du mot, qui signifie *colonnes à l'entour*, il seroit encore faux que beaucoup de ces réunions de colonnes qu'on appelle *péristyles*, selon l'usage, puissent se prendre pour des colonnes qui environnent l'édifice.

On se sert effectivement du mot *péristyle*, et l'on appelle de ce nom ce qu'on devroit appeler un *prostyle*. Tel seroit (si la grammaire et l'étymologie avoient le pouvoir de disposer de la formation des mots) le nom qu'il faudroit donner à cette partie des temples que

les Grecs nommoient *temples prostyles*, qui n'avoient qu'un seul frontispice orné de colonnes. Cependant on dit le *péristyle* du Panthéon à Rome, le *péristyle* de Sainte-Geneviève à Paris; on dit aussi le *péristyle* du Louvre, en parlant du célèbre frontispice que Perrault a élevé à la façade antérieure de la cour et du Palais du Louvre. On a déjà parlé de cet ouvrage au mot *accouplement*, et on en trouvera une nouvelle mention au mot *Perrault*.

Rien, comme on le voit, ne conviendroit moins que cette dénomination à la colonnade qui sert de promenoir extérieur ou de galerie couverte à cette façade, s'il falloit la restreindre à toute disposition d'ordonnance intérieure de colonnes.

Nous devons dire toutefois que le mot *péristyle*, tel qu'on le trouve employé dans les descriptions faites par les anciens historiens des monumens de l'antique Egypte, convient fort bien, d'après la formation du mot, à ces grandes cours qui se succèdent dans les temples égyptiens, et dont les murs intérieurs offrent, en avant, des files de colonnes faisant galeries ou promenades tout à l'entour. C'est que par le mot *péri* (autour) il ne faut pas seulement entendre le circuit extérieur d'un bâtiment; des colonnes peuvent régner tout autour de l'intérieur d'une cour, ou d'un grand espace fermé par un mur.

Ainsi, nous avons vu les péribolès des grands temples grecs (*voyez* Péribole) recevoir dans leur périphérie des rangées de colonnes, qu'on doit véritablement appeler *péristyles;* et de ce nom, sans doute, nous pouvons aussi appeler dans les palais ou autres édifices publics, ces cours autour desquelles circulent des galeries couvertes, formées de colonnes isolées.

Comme l'usage, qui fait les langues et assigne à chaque chose son nom, précède toujours l'analyse raisonnée de la signification que chaque mot devroit avoir, nous devons dire qu'il en a été ainsi à l'égard du mot *péristyle*. Certainement, si l'on considère cette partie de la colonnade régnante autour d'un temple, et qui se trouve placée au frontispice antérieur et postérieur de ce temple, cette partie, disons-nous, appartenant à la colonnade appelée *peristylium*, dut aussi naturellement porter le nom du tout : de là sera venu l'usage de lui continuer ce nom, même lorsque l'édifice n'aura plus eu de colonnes dans tout son pourtour.

Ainsi, il est établi qu'on peut appeler *péristyle* le frontispice en colonnes d'un temple, et peut-être ce mot vaut-il encore mieux que celui de portique dont on se sert assez souvent, quoique la composition du mot indique, ou simplement une entrée par une *porte*, ou ces arcades qui ont la forme de *portes*, et qui se composent de piédroits ornés de colonnes adossées ou engagées. (*Voyez* Portique.)

PERLE, s. f. On donne ce nom, dans l'ornement, à de petits grains ronds qui ressemblent à des perles, et qui forment, sur les petites moulures où on les taille, ce qu'on appelle aussi des chapelets. (*Voyez* ce mot.)

PERPENDICULAIRE, adj. des deux genres. Se dit de ce qui pend ou de ce qui tombe à-plomb.

PERRAULT (Claude), né en 1613, mort en 1688.

Il naquit à Paris. Destiné à la médecine par son père qui étoit avocat, il l'étudia en effet et reçut le titre de docteur de la faculté de Paris. Faut-il attribuer à son peu de goût pour cette profession, ou à son peu de succès, le motif qui lui en fit abandonner l'exercice? Il sembleroit qu'une cause de ce genre auroit pu donner lieu à l'epigramme de Boileau. On sait que ce poëte l'eut en vue dans les vers où il parle de celui qui d'*ignorant médecin devint bon architecte*.

N'ayant à considérer ici *Claude Perrault* que comme architecte, nous n'entrerons dans aucun des détails de sa vie qui sont étrangers à son art, ni des controverses qui le mirent en rapport avec Boileau. Il est certain qu'il posséda en plus d'un genre des connoissances fort variées, surtout en littérature; et il leur dut sans doute de se trouver initié aux études de l'art et de la science de bâtir.

La France, lorsqu'il naquit, ne faisoit que commencer à recevoir l'impulsion des écoles et des grands ouvrages de l'Italie. Déjà sans doute Pierre Lescot, Philibert Delorme, Ducerceau et plusieurs autres, avoient fait revivre dans quelques édifices les méthodes et le style de l'art des anciens. Mais le goût ne pouvoit pas changer aussi promptement ni aussi généraralement en architecture que dans les autres arts, surtout ceux qu'on peut appeler les arts de l'esprit. D'innombrables châteaux empreints, à différens degrés, de cette manière du moyen âge qu'on nomme *gothique*, les constructions produites par et pour les mœurs de ce temps, devoient opposer une longue résistance à l'introduction d'un autre goût inconciliable avec les plans, les dispositions, les élévations accréditées par un long usage. Tous les châteaux offroient une perpétuelle répétition de tours, de tourelles, de massifs monotones; ce n'étoient qu'un assemblage de parties sans aucune liaison d'ordonnance, couronnées par des combles d'une hauteur démesurée, et qui ne pouvoient s'allier d'aucune manière avec le système des ordres grecs, avec la régularité des proportions.

Tel avoit été le château du Louvre, auquel Pierre Lescot avoit déjà fait subir un changement notable de goût dans une des quatre parties du quadrangle actuel de la cour. Pour le dire en deux mots, la connoissance de l'architecture antique appartenoit bien à quelques artistes isolés, qui en avoient fait chacun pour soi l'acquisition en Italie, mais elle n'avoit pu

encore se généraliser, ni par conséquent influer sur les usages et sur l'opinion générale.

Colbert, occupé du soin d'exciter dans tous les genres de sciences et de travaux l'ambition et le génie de sa nation, chargeoit les académies nouvellement créées de l'exploration et de la recherche des sources antiques, d'où devoient se répandre de toutes parts d'utiles connoissances. *Perrault* fut invité à traduire en français Vitruve, dont il n'existoit encore que des commentaires plus ou moins incomplets. L'entreprise étoit alors des plus ardues, surtout pour un homme qui, n'étant pas sorti de France, n'avoit pas été à portée de confronter aux monumens encore existans de l'antique architecture les notions souvent obscures de l'architecte romain. Sans aucun doute, la traduction de *Perrault* a été surpassée en plus d'un point. On doit l'avouer, ce n'est plus aujourd'hui chez lui qu'on ira chercher les interprétations des passages difficiles sur beaucoup d'objets relatifs aux pratiques de la construction, ainsi qu'à la composition d'un grand nombre de monumens. Pour bien traduire Vitruve, il faut pouvoir le commenter, et pour le bien commenter il faudroit réunir les talens pratiques de l'artiste à l'érudition du philologue et aux notions spéciales de l'antiquaire : ajoutons-y l'habileté du dessinateur, car c'est autant par des dessins que par des commentaires qu'il faut interpréter les notions d'un art destiné à parler d'abord aux yeux.

C'est là ce que *Perrault a fait*. Quoique les planches et les dessins exécutés à grands frais, dont sa traduction est accompagnée, laissent beaucoup à désirer, on doit toutefois plutôt y admirer ce qu'ils offrent de vrai et de juste, qu'y blâmer ce qui leur manque, quant au caractère et au style des monumens représentés, en pensant que *Perrault* n'avoit pu connoître par lui-même les originaux.

Il falloit sans doute être déjà architecte, pour faire sur Vitruve le travail auquel il se livra. On peut croire cependant que c'est à ce grand travail, fruit de plusieurs années, qu'il dut la pratique de l'architecture, ou du moins les connoissances qui le mirent dans le cas de l'acquérir, et de perpétuer son nom par un des plus beaux monumens de son siècle.

A cette époque Louis XIV, voulant éveiller dans sa nation le génie de tous les arts, songeoit à s'illustrer par les plus hautes entreprises dans l'art qui amène tous les autres à sa suite, l'architecture. Il forma donc le projet, dirons-nous de continuer, de terminer, ne dirons-nous pas plutôt de refaire le Louvre, projeté en plus petit sous Henri III, qui paroît n'avoir conçu, par ce qui auroit formé le plan de Lescot, que le quart du projet actuel. Ce n'étoit, du reste, comme on l'a fait entendre, qu'un agrégat de masses discordantes par leurs formes et leur disposition, et qu'il n'eût guère été possible de subordonner après coup à un raccordement régulier. (*Voyez* Lescot.)

Il falloit prendre un grand parti : il falloit refondre dans un plan nouveau et soumettre à un dessin général tout ce qui pouvoit être conservé ; il ne s'agissoit pas seulement d'établir cette uniformité dans la cour intérieure du grand palais auquel on vouloit donner l'être, il convenoit aussi qu'une ordonnance uniforme regnât à l'extérieur. Or, rien n'a mieux prouvé que ce monument combien les grandes entreprises d'architecture parviennent difficilement à se compléter. Après trois siècles de travaux successifs, de projets pris, abandonnés et repris, le palais du Louvre, qu'il faut regarder aujourd'hui comme terminé, a encore un des côtés de sa cour différent des trois autres ; et de ses quatre faces extérieures il n'y en a pas deux qui se ressemblent.

Paris n'avoit point alors d'architecte en crédit, et il y en avoit un à Rome d'un talent universel, dont la renommée avoit publié le nom dans toute l'Europe, le célèbre Bernin (*voyez* Bernini) ; le roi le demanda au pape pour le charger du grand projet qu'il vouloit réaliser. On peut voir à la vie de Bernin quelle fut l'issue de cette dispendieuse démarche.

Il n'est pas vrai, comme on l'a prouvé à son article, que Bernin, lorsqu'il arriva, ait vu le péristyle du Louvre déjà exécuté, à peine même peut-on supposer que le simple projet en eût été conçu ; mais ce qui paroît constant, c'est qu'après le départ de l'artiste italien, tout excita l'ambition et le génie de *Perrault*. Sollicité par Charles son frère, il ne put résister au désir d'essayer ses forces sur un projet dans lequel, libre des sujétions d'un programme obligé, il pût se livrer à son imagination.

Si *Perrault* eût été vraiment architecte de profession ; si, comme tel, il eût mesuré ses conceptions aux sujétions, aux calculs pécuniaires, aux convenances et aux usages d'un palais d'habitation, il est probable que l'idée ne lui seroit point venue d'y ériger, pour façade principale et d'entrée, un semblable frontispice. Mais il vit son sujet en homme habitué, d'après ses études sur l'antique, à saisir le point de vue poétique de l'architecture. Le palais du roi d'un grand empire lui parut demander, à l'instar d'une sorte de temple, le plus haut point de cette magnificence que peut donner le luxe extérieur des colonnes, et cet appareil imposant qui semble exclure toute manifestation des besoins vulgaires dans les demeures des particuliers.

Le péristyle du Louvre, tel qu'il sortit du génie de *Perrault*, c'est-à-dire avant qu'on eût remplacé par des fenêtres, sous l'une et l'autre colonnade, les niches qui s'y trouvoient pratiquées, ne pouvoit être réellement considéré que comme une sorte de portail, un modèle idéal de frontispice, ou de devanture sans emploi usuel ; enfin, une sorte de spectacle d'architecture imaginé par l'art pour plaire aux yeux.

Après le départ de Bernin, *Perrault* produisit son projet, et ce projet fixa seul l'attention. Pour mettre

plus de maturité dans son examen, on forma un conseil des bâtimens composé de Le Veau, premier architecte du roi, du peintre Le Brun et de Claude *Perrault;* Charles son frère en fut nommé secrétaire. Colbert présidoit les séances, qui avoient lieu deux fois la semaine; c'étoit alors une sorte de nouveauté, en grand surtout, que des colonnes isolées et unies par des plates-bandes formées de claveaux. On craignoit, ici surtout, la poussée des plafonds sur les colonnes. Pour se rendre bien compte des moyens d'exécution, il fut résolu que l'on construiroit en petit un modèle du péristyle, avec autant de petites pierres qu'il devroit y en entrer de grandes, et de les retenir avec des barres de fer proportionnées à la mesure qu'elles devroient avoir en grand. L'exécution de ce modèle rassura sur le danger; on resta convaincu que le fer employé à retenir la poussée des architraves n'avoit pas, dans cet emploi, l'inconvénient qui lui est propre lorsqu'on l'emploie à soutenir.

L'ouvrage enfin fut entrepris sur le projet et d'après les dessins de *Perrault*. Quelques critiques qu'on puisse en faire, on doit à son auteur la justice de dire qu'il y a fait revivre avec une grande habileté, dans son ordre corinthien, la beauté des proportions antiques, qu'il y a porté la pureté des profils, l'élégance de la forme, le bon style des ornemens, la correction et le fini des détails et de l'exécution, à ce point auquel peut-être nul édifice n'est parvenu depuis en France.

Le reproche d'accouplement des colonnes a été fait à cette composition, et indépendamment de quelques raisons de solidité qui purent conseiller ce parti. Nous conviendrons que l'accouplement des colonnes est généralement un abus, dont le principal inconvénient est de nuire à l'effet même des colonnes. Il est sensible que, selon les points de vue d'où on les considère, elles perdent en s'agroupant avec d'autres leur valeur individuelle, et gâtent ainsi la symétrie de l'ordonnance par l'irrégularité des espaces d'entrecolonnemens qui en résulte. Nous contesterons plusieurs des raisons alléguées par *Perrault* pour se justifier par des exemples et des autorités antiques inapplicables à sa thèse; mais nous dirons que l'abus dont il s'agit se trouve ici extrêmement diminué par la position même des colonnes, qui, vues de loin, particulièrement en face, et se montrant comme des figures de bas-relief sur un fond, n'éprouvent pas les variétés désagréables d'aspect que présentent au spectateur celles autour desquelles on peut circuler.

Du reste il eût été à souhaiter que tout l'extérieur du Louvre eût été achevé selon l'ordonnance de son frontispice et celle de la façade qui regarde la rivière, façade qui fut aussi l'ouvrage de *Perrault*. Il y régneroit entre toutes les parties un accord qu'il est difficile d'espérer aujourd'hui.

Les connoissances variées de *Perrault* lui avoient ouvert les portes de l'académie des Sciences; naturellement il devoit être l'architecte d'un monument que le roi vouloit consacrer aux études astronomiques; nous voulons parler de l'Observatoire, dont il fit les plans et régla les dispositions sous la dictée de l'Académie.

La forme de cet édifice est un rectangle d'environ 16 toises sur 14, flanqué de deux tours pentagonales du côté du midi. A la façade opposée, et dans son milieu, est un corps avancé, carré à l'extérieur, qui au rez-de-chaussée donne entrée dans un vestibule à pans coupés, dont la voûte est ouverte à son sommet. Le plan du premier étage est distribué en différentes pièces, qui ont chacune leur destination scientifique. Originairement l'espace octogone d'une des deux tours n'avoit pas de voûte; elle formoit une sorte de puits destiné à mesurer la quantité d'eau qui tombe annuellement; cet espace a, par la suite, été voûté.

Il faut dire que dans la construction de cet édifice *Perrault* n'a employé ni fer ni bois. Toutes les pièces sont voûtées avec la plus grande solidité, et chacune peut passer pour un chef-d'œuvre dans l'art de l'appareil des pierres. (*Voyez* OBSERVATOIRE.)

La gloire de cet architecte devoit se fonder encore sur un autre monument, où certainement il auroit fait preuve d'un grand talent s'il lui eût été donné de suivre et de consommer l'exécution du grand arc de triomphe à Louis XIV; ouvrage dont il nous a conservé le dessin, et dont il ne fit que les fondations. Cet arc triomphal, qui devoit orner l'entrée du faubourg Saint-Antoine, fut, par manière d'essai, et aussi pour en soumettre le jugement au public, exécuté en plâtre sur le lieu qu'il devoit occuper. Mais il arriva que la curiosité une fois satisfaite, éteignit le zèle des ordonnateurs : d'autres projets attirèrent ailleurs les fonds destinés à cette entreprise; bientôt on la négligea, et l'on finit par y renoncer et par détruire jusqu'aux travaux des fondations.

Ce fut sur les dessins de *Perrault* que furent exécutées la grotte de Versailles, l'allée d'eau, avec plusieurs objets d'ornement des jardins. Il fit encore un projet pour substituer un nouveau bâtiment au petit château bâti par Louis XIII, que Louis XIV voulut absolument conserver.

Perrault composa plus d'un ouvrage étranger à l'architecture. Il publia quatre volumes d'Essais de physique, qui ont aujourd'hui peu d'intérêt, et plusieurs Mémoires pour servir à l'histoire naturelle.

Mais comme écrivain, sa réputation se fonde principalement sur sa traduction de Vitruve, dont il fit depuis un abrégé en petit format pour l'instruction élémentaire des jeunes architectes. Un de ses meilleurs ouvrages est encore celui qu'il intitula *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la methode des anciens*. Ce traité se compose de deux parties, dont la première, divisée en douze chapitres accompagnés de planches, renferme la meilleure doctrine sur les principes généraux de l'architecture, et l'analyse

complète de toutes les parties sur lesquelles repose le système de cet art d'après la méthode des anciens. La seconde partie contient les règles qui ont fixé, sur les meilleures autorités, la forme et la proportion de chaque ordre. Les septième et huitième chapitres, qui sont les derniers de cette seconde partie et terminent l'ouvrage, se composent de deux dissertations fort intéressantes, l'une sur l'*abus du changement de proportions* selon les distances ou les aspects des objets; l'autre sur *quelques abus introduits dans l'architecture moderne*. La préface même de l'ouvrage est consacrée à une théorie générale qui renferme d'excellentes notions.

On trouva encore de *Perrault* dans ses manuscrits, après sa mort, un recueil de machines, imprimé depuis, qu'on peut consulter avec fruit.

Perrault, selon l'opinion qui paroît la plus répandue, mourut des effets de la putridité occasionée par la dissection d'un chameau à laquelle il avoit assisté.

Indépendamment des hommages que l'académie des Sciences rendit à sa mémoire, la faculté de Médecine a fait placer son portrait dans le lieu de ses séances, à la suite de ceux des médecins célèbres de tous les temps qui ont le mieux mérité de la science et de l'humanité. Non moins juste que l'opinion des contemporains, le suffrage de la postérité a conservé au savant traducteur de Vitruve, au célèbre auteur de la colonnade du Louvre, un rang distingué parmi les hommes qui ont illustré le siècle de Louis XIV.

PERRON, s. m. Lieu élevé, à découvert, et en dehors d'une maison, d'un édifice quelconque, lequel est composé d'un petit nombre de marches, soit construit par encorbellement, de manière à former une espèce de voûte, soit établi sur un massif, pour conduire à un étage exhaussé au-dessus du sol, ou pour communiquer à quelque terrasse dans un jardin.

On donne aux *perrons* différens noms, selon la forme de leur construction.

Perron à pans est celui dont les encoignures sont coupées.

Perron ceintré. *Perron* dont les marches sont rondes ou ovales. Il y a de ces *perrons* qui ont une partie de leurs marches convexe, et l'autre partie concave. Cela forme dans le milieu un palier circulaire.

Perron double. On appelle ainsi celui qui a deux rampes égales qui tendent à un même palier, comme celui de la cour du Capitole à Rome; ou celui qui a deux rampes opposées pour arriver à deux paliers, comme celui de la cour des Fontaines à Fontainebleau. Il y a des *perrons doubles* qui ont ces deux dispositions de rampes opposées qui conduisent chacune à un palier rectangulaire: de ce palier on monte par deux autres rampes à un palier commun. On voit de ces *perrons* au jardin des Tuileries, et ils sont de Le Nôtre.

Perron carré. *Perron* qui est d'équerre; tel, par exemple, que celui qui est en avant du péristyle de l'église de la Sorbonne, dans la cour, ou celui qui est établi au devant du portail de l'église Sainte-Geneviève; tel est encore celui de l'église du Val-de-Grâce.

PERSE, PERSANNE (Architecture). On peut traiter de l'architecture d'un peuple, faire l'analyse de ses principes, de ses pratiques, de ses formes et de ce qui constitua, ou ses usages, ou les habitudes que diverses sortes de besoin lui firent prendre, lorsqu'un nombre de monumens élevés en différens temps, qui se sont succédé pendant des siècles, ou qui furent consacrés à plus d'une sorte d'emplois, mettent à portée d'y établir l'espèce de critique dont l'art de bâtir est susceptible.

Comment essaieroit-on de faire et de communiquer aux autres une idée de l'*architecture persanne*, d'après le peu qu'on en connoît? Qu'est-ce qu'un reste d'édifice unique, lorsqu'on ignore même l'époque à laquelle il fut construit; s'il ne le fut point par des artistes étrangers au pays; quelle fut sa destination; si son goût fut le goût natif du pays, ou ne fut pas un mélange d'idées, de styles, de manières étrangères à ce pays?

« Ce qui nous reste de l'architecture des Persans (a dit Winckelmann dans son *Histoire de l'Art*) prouve qu'ils étoient grands amateurs d'ornemens. Ils les prodiguoient outre mesure, défaut qui faisoit perdre beaucoup de la majestueuse grandeur de leurs bâtimens. Les grandes colonnes de Persépolis ont jusqu'à 40 cannelures, mais larges seulement de 3 pouces: les colonnes grecques, au contraire, n'en avoient que 24, mais fort larges, et qui excédoient quelquefois la largeur d'un palme. Ce n'étoit pas assez au goût des Perses de multiplier ainsi les cannelures sur leurs colonnes, cet ornement ne leur suffisoit pas; ils y joignoient encore des figures en relief dont ils ornoient le haut de ces colonnes. »

Ces détails, Winckelmann les tenoit de dessins faits d'après le fragment d'édifice de Tchel-Minar, l'antique Persépolis. C'est peut-être assez pour des conjectures générales sur le goût des Persans, qui très-sûrement dûrent porter dans leur art, et dans l'architecture surtout, cet instinct de caprice, cet amour de merveilleux commun à toute l'Asie, et que nous avons déjà caractérisé à l'article Asiatique architecture.

Il y en a peut-être assez des ruines de Persépolis pour montrer que les Perses, comme tous les autres peuples de l'Asie, furent dominés plutôt par cet instinct de l'imagination qui ne connoît point de règles, ou par celui de la routine, qui obéit en esclave

à ce qui a déjà été, que par l'esprit d'imitation, qui cherche dans les œuvres de la nature, ou des modèles, ou des principes, ou des raisons. Mais on conviendra qu'il faut rester dans les termes d'une théorie générale à leur égard. Des applications plus particulières ne sauroient former qu'un système sans point d'appui.

On a pu raisonner sur l'architecture de l'Egypte, sur celle de l'Inde, sur celle de la Chine. On a pu de leurs nombreux ouvrages déduire pour conséquence que telle fut leur manière de construire, de disposer, d'orner les édifices; que telles ou telles formes, tels ou tels plans, tels ou tels détails, s'appliquoient d'une manière constante à un genre ou à un autre de monumens. On a pu chercher, et peut-être indiquer avec quelque vraisemblance, le principe originaire de leur manière de bâtir, c'est-à-dire la cause première qui, selon le besoin du climat, d'après les habitudes sociales, en vertu des materiaux, et eu égard soit aux mœurs, soit aux constitutions politiques ou religieuses, aura donné aux travaux cette direction d'où résulte ce qu'on peut appeler le caractère ou la physionomie d'une architecture.

Il n'en sauroit être ainsi par rapport à la Perse. On doit avouer qu'on manque des élémens nécessaires pour généraliser une semblable théorie à son égard. Réduits à la connoissance d'un seul reste, échappé à la destruction, d'un seul de ses monumens, nous nous contenterons de faire connoître ces fragmens curieux, d'après les descriptions des voyageurs, et nous laisserons à chacun le soin d'en déduire les conséquences relatives à ce qui put former le style habituel de ce pays dans l'art de bâtir. (*Voyez* PERSÉPOLIS.)

PERSÉPOLIS. Corneille Bruyn avoit déjà publié quelques détails sur les ruines célèbres de cette ville, auxquelles on donne le nom de *Tchel-Minar*, ainsi que Nieburg nous l'apprend; or, ce nom signifie les *quarante minarets* ou *colonnes*.

« Ces colonnes, continue Corneille Bruyn, sont toutes cannelées de la même manière; le fût des unes est de trois, et celui des autres est de quatre pièces, sans compter le chapiteau, qui est de cinq morceaux et d'un ordre qui diffère de tous les ordres d'architecture connus. Il y a des écrivains qui prétendent que quelques-uns de ces chapiteaux sont formés de figures de chevaux ailés, d'une grandeur extraordinaire, et qu'ils couronnent les deux colonnes qui sont auprès des deux portiques, à côté de l'escalier de la façade de l'édifice. Il y en a même un qui soutient l'avoir vu de ses propres yeux, sans marquer en quelle année: il ne fait pourtant aucune mention des chameaux qui sont sur d'autres colonnes. C'est toutefois une chose que je puis affirmer, puisqu'on en voit un à genoux sur une des neuf colonnes sans chapiteau, qui sont à côté les unes des autres. A la vérité ce chameau est fort endommagé; mais on ne laisse pas de voir une partie de son corps et les pieds de devant, avec plusieurs ornemens semblables à ceux des animaux qui sont dans les premiers portiques; on n'en sauroit douter, en examinant les morceaux qui sont tombés du haut des colonnes. Un de ces chapiteaux semble avoir été ébranlé par un tremblement de terre, et être sorti de sa place; il ne laisse pas toutefois de tenir son équilibre, quoiqu'il penche un peu d'un côté.

» Nous avons aussi pris soin de marquer sur deux ou trois de ces colonnes qui ont conservé leur chapiteau, un morceau de pierre informe qui représentoit aussi quelque animal, sans qu'on en puisse distinguer l'espèce. »

L'écrivain dont on vient de parler dit qu'il a trouvé seize colonnes qui, avec les deux de l'escalier de la façade, en font dix-huit; c'est, ajoute-t-il, ce que je ne saurois comprendre, puisque j'y en ai trouvé dix-neuf. Au reste, je ne trouve aucune différence entre ces colonnes, si ce n'est que les unes ont des chapiteaux, et que les autres n'en ont pas. Quant à leur élévation, elles ont toutes 70 à 72 pieds, et 17 pieds 7 pouces de circonference; les bases en sont rondes, et ont 24 pieds 8 pouces de tour et 4 pieds 3 pouces de haut, et la moulure de dessous a un pied 8 pouces d'epaisseur. Elles ont trois sortes d'ornement; mais les corniches des portes et des fenêtres ne diffèrent aucunement entre elles.

Corneille Bruyn ajoute que rien n'étoit si solide que l'architecture de ce palais; il admire la grosseur des pierres qui forment l'escalier et les colonnes, et il ne peut pas comprendre comment on avoit pu élever si haut d'aussi lourdes masses; on s'étonne encore, dit-il, de voir des chambres entières dont le plancher, les murailles, le plafond, sont d'une seule pierre noire et très-dure, sans pourtant être taillée dans le roc.

Citons maintenant, sur les monumens de *Persépolis*, un voyageur plus moderne et plus instruit, le célèbre Nieburg, dont nous abrégerons les récits.

Cette ville, dit l'écrivain voyageur, détruite depuis deux mille ans, n'offriroit, comme Memphis, que des doutes sur le lieu de son existence, sans les ruines célèbres de Tchel-Minar, qu'on croit être les restes de l'ancien palais des maîtres de l'Asie, auquel Alexandre fit mettre le feu dans un instant d'ivresse et de débauche.

Ces ruines, dont le nom moderne signifie *quarante colonnes*, sont adossées à une montagne; leur nom toutefois ne leur convient plus, aujourd'hui que le nombre de colonnes se trouve réduit à vingt, selon quelques voyageurs, à vingt-cinq, selon d'autres. Le terrain qui forme l'immense esplanade couverte de ces ruines, a des inégalités considérables dans sa superficie horizontale. (Nieburg les a indiquées dans son plan.) Il paroit dès-lors que ces constructions étant établies sur des plans d'une hauteur inégale, elles indiquent plutôt un palais qu'un temple.

Les murs qui forment cette esplanade sont encore debout, et paroissent faits pour braver éternellement les injures du temps et celles de la barbarie. Ces murs suivent les inégalités de la superficie du terrain, et leurs contours extérieurs offrent des saillies qui ressemblent assez aux corps avancés et aux parties rentrantes des fortifications.

Tout le terrain a été visiblement taillé dans la montagne de marbre d'où l'on a tiré les pierres qui ont servi à la construction de l'édifice, par conséquent le pavé se trouvoit être un massif de marbre, et, comme le dit Nieburg, l'imagination auroit peine à s'en figurer un plus beau et plus durable. On n'observe dans toute cette construction ni chaux ni ciment, mais en certains endroits on a remarqué des places de crampons dont l'enlèvement n'a pourtant apporté aucun dérangement aux assises des pierres, ni altéré leur jonction. Elles sont si bien unies entre elles, qu'on a peine à en apercevoir les joints, et l'on ne pourroit pas y introduire la lame la plus mince.

La place occidentale, qui s'offre aux yeux la première, s'élève de 22 pieds au-dessus de la plaine où étoit bâtie la ville; elle a près de 600 pas communs (c'est-à-dire de 22 à 23 pouces de longueur). Celles qui regardent le midi et le nord, et qui sont inégales, ont à peu près 390 pas. Toutes les pierres ont 8, 9 et 10 pas de longueur, sur 6 de largeur. Un seul escalier, formé de deux rampes, et placé vers une des extrémités de l'esplanade, conduisoit en haut. Ces marches ont 27 pieds de longueur, sur 14 pouces de profondeur et 4 de hauteur. Les pierres dont ces degrés sont formés sont d'une telle épaisseur, que souvent dans une seule on a taillé un nombre de marches équivalent à la hauteur totale de l'escalier. Les chevaux et les chameaux chargés le montent facilement.

Lorsqu'on est arrivé sur l'esplanade par le grand escalier, on aperçoit à 42 pieds de distance du bord deux grandes portes séparées par deux colonnes debout. Ces portes ont 22 pieds de profondeur, 13 de largeur, et la première a une élévation de 39 pieds, la seconde de 29.

A la hauteur de 4 pieds 8 pouces du sol sont sculptés, sur les montans des portes, des animaux dont les uns ressemblent à des chevaux caparaçonnés; les deux autres sont ailés, et leur tête humaine et barbue est couverte de la coiffure persanne. Leurs corps sont taillés de bas-relief dans le mur; mais leurs têtes et leurs pieds de devant sont détachés du fond, et entièrement de ronde-bosse. Les deux colonnes dont on a parlé sont les mieux conservées de toutes celles qu'on voit à *Persépolis*.

Quand on a passé ce premier assemblage de ruines, on arrive au second, qui est placé à la droite de ces portes, à 172 pieds de distance, et sur un terrain plus élevé d'une toise et demie. On juge que ce local a formé autrefois une des nobles parties de tout le palais. Le mur qui en soutient le sol est de marbre sculpté dans une très-grande partie. On y monte par un escalier semblable à celui dont on a parlé, mais plus petit. Les murs, depuis cet escalier, sont ornés d'inscriptions et de bas-reliefs représentant une longue suite de figures humaines. Les bases de trente-six colonnes occupent, avec quelques débris d'un autre édifice, ce vaste emplacement pavé en pierres de 28 pieds de longueur. Du grand nombre de colonnes qui existoient en cet endroit, dix-sept seulement sont debout, et quelques-unes de celles-ci, en très-petit nombre, ont conservé leurs chapiteaux. Les restes de ces chapiteaux offrent des figures de chameaux accroupis. Ces colonnes ont toutes de 70 à 72 pieds de hauteur. Elles sont composées les unes de trois, les autres de quatre assises; plusieurs assises entrent aussi dans la formation du chapiteau.

Non loin de là se voient les débris de trois portes et les bases de quelques colonnes. Ces portes ont 24 pieds d'élévation; elles sont chargées de bas-reliefs, dont les figures, de 2 pieds de haut, ont toutes les bras élevés, comme pour supporter les bas-reliefs sculptés au-dessus.

Entre les colonnes et la montagne on trouve un espace carré de 85 pieds de largeur, renfermé par des débris de portes, de murailles et de fenêtres. Quelques bases restées dans le milieu ont servi à porter des colonnes sur lesquelles étoient des plafonds. Les portes ont 5 toises de hauteur, et sont formées de huit pierres seulement, et quelquefois d'un moindre nombre; les jambages sont chargés de bas-reliefs très-riches.

Au-dessus et à côté de la colonnade s'élève un édifice que sa position fait reconnoitre pour le bâtiment principal. Il est divisé en plusieurs parties, et l'on n'en voit plus que les portes et les fenêtres. Celles-ci sont toutes taillées d'une seule pierre, et sont ornées d'inscriptions et de diverses matières. On y voit des restes d'aqueducs et des canaux souterrains qui, suivant Corneille Bruyn, n'ont pu servir qu'à la conduite des eaux. La partie méridionale de l'esplanade présente deux autres édifices absolument semblables, pour la construction et la décoration, à ceux qu'on vient de décrire, mais ils sont plus endommagés.

La montagne elle-même offre au spectateur des restes de tombeaux et des bas-reliefs semblables à ceux de Naxi-Rustan, autre montagne située à deux lieues de *Persepolis*, et où il paroît qu'étoient situées les hypogées de cette grande ville.

Tous ces rochers sont taillés et offrent un grand nombre de salles remplies, les unes de tombes et d'urnes sépulcrales, les autres de niches. Un de ces tombeaux a sa façade ornée de quatre colonnes qui soutiennent un vaste entablement, sur lequel est sculptée une espèce d'autel orné de deux rangs de figures, dont les bras élevés supportent les profils. Une porte feinte est placée entre les colonnes; on en a ouvert une partie, qui donne entrée dans les tom-

beaux à ceux qui s'y laissent descendre avec des cordes.

On trouve à Naxi-Rustan des bas-reliefs qui indiquent un goût différent de celui des Perses, et qu'on croit être celui des Parthes, auxquels la Perse fut soumise du temps des premiers Césars. Ces bas-reliefs représentent des combats singuliers, et les héros sont montés sur des chevaux. Cet animal ne se trouve point sur les bas-reliefs de *Persépolis*, ni sur les monumens de l'Egypte.

Si l'on considère attentivement les ruines de *Persépolis*, on ne sauroit leur refuser une admiration que les restes de l'Egypte ne diminuent point; elles offrent encore les debris de plus de deux cents colonnes et de plus de douze cents figures d'hommes et d'animaux.

Nous devons dire en finissant cet article, rédigé d'après les relations et les dessins des anciens voyageurs, qu'il a paru dans ces dernières années un Voyage en Perse de sir Robert *Ker Porter*, où l'on trouve une relation très-étendue des ruines de *Persépolis*, et des détails gravés avec soin de tout ce que le temps y a épargné. Nous croyons ces dessins plus fidèles et plus circonstanciés que ceux des voyageurs précédens. C'est surtout dans la représentation des figures innombrables en bas-relief qui se sont conservées, que l'histoire et l'archéologie doivent trouver de précieux matériaux; quant à l'architecture, nous n'y avons rien découvert qu'on puisse appeler essentiellement nouveau, et dont la description par écrit puisse ajouter aux renseignemens puisés sur le même objet dans les anciens voyages.

PERSIENNE, s. f. Nom qu'on donne à des sortes de jalousies faites de châssis, et se composant d'un assemblage de lattes ou tringles de bois plates et minces, qui font abat-jour. Probablement cette manière de se garantir du soleil et de se procurer, sans être vu, la facilité de voir en dehors, sera une invention de la Perse, et aura pris ici le nom du pays qui la mit en usage.

PERSIQUE (statue). On donne cette épithète à des statues viriles que l'on emploie, ainsi que les statues féminines, appelées *caryatides*, à supporter, en place de colonnes, les plates-bandes ou les entablemens des édifices.

Cependant les mots d'*atlantes* et de *télamons*, d'après leur étymologie seule, conviennent mieux à toute figure employée dans la décoration, soit à soutenir réellement, soit à paroître porter toutes les sortes d'objets, de formes et de fardeaux que l'imagination de l'architecte et le goût de l'ornement lui imposent. Le nom de *caryatide* étant reçu à cet égard dans le langage ordinaire, et s'appliquant aussi plus volontiers aux statues ou figures féminines, il nous semble que celui d'atlantes ou de télamons devroit appartenir, pour les distinguer, aux statues ou figures viriles.

A l'article *caryatides* (*voyez* ce mot), nous avons embrassé l'universalité des notions, des exemples, des usages et des documens applicables à ce genre de supports, et nous y avons rapporté l'histoire des *statues persiques*. Nous ne relèverons donc pas ici de nouveau les erreurs auxquelles ont donné lieu, à cet égard, plusieurs statues antiques mal observées.

Persique (ordre). On trouve dans plus d'un dictionnaire ces deux mots joints ensemble, comme nous avons fait voir que l'on avoit aussi imaginé un *ordre caryatide*. Toutes ces vaines dénominations proviennent de la méprise de ceux qui font consister l'*ordre* non pas seulement dans la fonction materielle de la colonne comme support, mais encore dans une de ses parties isolées, telle que le chapiteau, ou telle que son fût, au lieu d'entendre par *ordre* un système complet de formes, de proportions et d'ornemens mis en rapport, dans un édifice, avec telle ou telle qualité, telle ou telle expression. Nous dirons donc qu'il n'y a pas plus d'*ordre persique* que d'*ordre caryatide*.

PERSPECTIVE, s. f. La *perspective linéaire*, qu'on distingue de la *perspective aérienne*, est la seule qui soit du ressort de l'architecture.

Comme science, la *perspective linéaire* fait partie des mathématiques, et, comme telle, elle est soumise à des principes rigoureusement démontrés; elle enseigne de quelle manière les lignes qui circonscrivent les objets se présentent à l'œil du spectateur, suivant le point où l'œil est placé, et selon la distance de ces objets.

C'est fort injustement qu'on a prétendu que la science de la *perspective* avoit manqué aux anciens; ce qui a particulièrement accrédité cette erreur, c'est l'évidente violation des règles et des plus simples élémens, non pas même de la science, mais de toute apparence de la *perspective*, dans une multitude de bas-reliefs, et surtout dans ceux de la colonne Trajane, où il eût été impossible et même déraisonnable de la mettre en pratique, quand la nature des choses ne s'y seroit pas opposée. (*Voyez* ce qui a été développé sur ce point à l'article Bas-Relief.) On s'est fondé encore sur l'ignorance de la plupart des décorateurs qui ont peint des arabesques à Herculanum et à Pompeï, où toutefois il se trouve certains sujets d'architecture qui pourroient déposer du contraire. Ce qu'on doit dire à cet égard, c'est que beaucoup de peintres, aujourd'hui même, ignorent les procédés de la *perspective* linéaire, et qu'il y a un certain art d'en tracer les lignes par sentiment, à vue d'œil, plutôt que par principe et d'après les règles. Or, nous pensons que beaucoup de peintres, dans l'antiquité, se sont contentés de cet à peu près; et c'est bien ce qu'il faut croire de tous ces peintres de *décors*, qui, sur les enduits des murs et des intérieurs de maisons à Pompeï, tracèrent et colorèrent toutes les fan-

taisies du genre arabesque. Ces exemples d'ignorance ne prouvent point que les anciens aient méconnu les règles de la *perspective* et aient omis de s'y soumettre dans les ouvrages plus importans, surtout dans les décorations de leurs théâtres, qui en exigeoient une sévère observance.

La vérité est que les anciens pratiquoient avec beaucoup de succès l'art de peindre sur les murs des *perspectives* d'architecture comme les modernes l'ont fait, et qu'il est impossible de supposer que, dans des emplacemens tels que ceux des théâtres, où ces *perspectives* avoient pour juges les yeux de la multitude, on y eût commis de ces erreurs qui auroient frappé les plus ignorans; car, s'il faut du savoir pour tracer avec justesse les lignes de l'architecture feinte, il suffit de l'instinct pour être révolté de ses erreurs. Au théâtre de Claudius Pulcher, on vit une décoration peinte et exécutée avec tant de vérité et une telle illusion, que, selon Pline, les corbeaux, trompés par l'imitation des toitures et des tuiles, venoient s'y abattre pour s'y reposer. On sait ce qu'il faut penser de ces effets d'illusion sur les animaux: quels qu'ils puissent être, il ne faut voir dans de tels récits que l'expression peut-être figurée de la perfection du moyen imitateur.

Mais à quoi servent ces autorités et d'autres exemples semblables rapportés par les écrivains, lorsque Vitruve lui-même nous raconte expressément quand et par qui cet art de la *perspective* linéaire fut inventé? Selon cet architecte, nécessairement instruit dans cette partie, la pratique de la *perspective* remontoit au siècle d'Eschyle, et dès cette époque Agatarchus en avoit fait admirer les effets sur le théâtre d'Athènes. Vinrent ensuite Anaxagoras et Démocrite, ses deux élèves, qui rédigèrent ses exemples en préceptes, et en publièrent la théorie. Ainsi, il arriva à cet art ce qu'on a vu arriver à tous les autres: la pratique y devança la théorie. Le peintre, observateur attentif de la nature, imita d'abord les objets tels que leur position les présentoit à son œil; la géométrie vint ensuite démontrer la nécessité de ces effets et la méthode à suivre pour les rendre sans avoir besoin du modèle.

La pratique et la science raisonnée de la *perspective* ont donc une date antérieure à l'époque de Périclès, et elles étoient dès ce temps réduites en règle. Ce passage de Vitruve mérite d'être cité en entier:

Namque primùm Agatarchus Athenis, Eschylo docente tragediam, scenam fecit, et de eâ commentarium reliquit. Ex eo moniti Democritus et Anaxagoras de eâdem re scripserunt, quemadmodum opporteat ad aciem oculorum radiorumque extensionem, certo loco centro constituto, ad lineas ratione naturali respondere, uti de incertâ re certæ imagines ædificiorum, in scenarum picturis redderent speciem, et quæ in directis planisque frontibus sint figurata, alia abscedentia, alia prominentia esse videantur. Vitr. Præfat. lib. VII.

« Agatarchus fut le premier qui, lorsque Eschyle » enseignoit à Athènes l'art de la tragédie, fit une » scène, et en rédigea un traité. D'après ses leçons, » Démocrite et Anaxagoras écrivirent sur le même » sujet, et ils démontrèrent de quelle manière on » doit, selon le point de vue et de distance, faire, à » l'instar de la nature, correspondre toutes les lignes » à un point de centre déterminé, en sorte que, » d'après un modèle incertain, on puisse tracer avec » certitude, sur les scènes, les ressemblances exactes » des édifices, lesquels, quoique peints sur des sur» faces planes et droites, présentent des parties qui » paroissent s'éloigner, et d'autres qui semblent » saillir en avant. »

La pratique raisonnée de la *perspective* ne resta point, chez les Grecs, confinée dans l'enceinte des théâtres; elle s'introduisit dans les écoles de peinture, comme aussi nécessaire aux tableaux qu'aux décorations. Le peintre Pamphile, qui ouvrit à Sicyone la plus célèbre école de dessin, enseignoit publiquement la *perspective*. Il prétendoit que sans la géométrie, la peinture ne pouvoit rien faire de parfait. *Omnibus litteris eruditus, præcipuè arithmeticæ et geometriæ, sinè quibus negabat artem perfici posse.*

Ainsi avant Apelles, qui fut élève de Pamphile, avant Protogènes, avant les peintres les plus renommés de la Grèce, la *perspective* étoit déjà enseignée et pratiquée; comme dans les temps modernes, on la voit déjà connue et mise en œuvre avant le seizième siècle, dans les compositions du cimetière de Pise, dans les tableaux de Perugin, de Masaccio, de Jean Bellin et autres.

Les documens relatifs à l'étude de la *perspective* ne sauroient trouver place dans cet article; ils dépendent de certaines démonstrations par figures, qu'il faut aller chercher dans les ouvrages qui traitent uniquement de cette méthode.

Perspective feinte. On donne ce nom à des peintures sur mur qui représentent des décorations d'architecture, de monumens, de points de vue et de paysages, qu'on place quelquefois sur des pignons de mur ou de clôture, pour en cacher la difformité, pour y produire des aspects lointains.

Ce qu'on nomme ainsi rentre, comme on le voit, dans le domaine de ce que l'on appelle *architecture feinte*. Nous avons retracé sous cette dénomination, à laquelle nous renvoyons le lecteur, d'assez nombreux exemples de ce que la peinture en ce genre peut opérer d'ouvrages recommandables sous plus d'un rapport. C'est surtout à Bologne que ce goût de peinture, encouragé pendant un certain temps et pratiqué par les hommes les plus habiles, a produit des modèles d'une perfection remarquable, autant pour l'excellence de la composition que pour le charme de l'exécution et de l'illusion. On peut con-

sulter à cet égard Algarotti, qui sur ce genre d'ouvrages a recueilli les notions les plus curieuses.

PERTUIS, s. m. (Terme d'*arch. hydraul.*) On appelle ainsi un passage étroit, pratiqué dans une rivière aux endroits où elle est basse, pour en augmenter l'eau de quelques pieds, afin de faciliter ainsi la navigation des bateaux qui montent et qui descendent. Cela se fait en laissant entre deux batardeaux une ouverture qu'on ferme avec des ailes ou avec des planches en travers, ou enfin avec des portes à vannes.

Pertuis de bassin. C'est un trou par lequel se perd l'eau d'un bassin de fontaine ou d'un reservoir, lorsque le plomb, le ciment ou le corroi se trouvent fendus en quelque endroit. Si l'on veut connoître la dépense d'un *pertuis* carré, circulaire, rectangulaire, vertical ou horizontal, il faut lire les sections IX et X de l'*Architecture hydraulique* de Bélidor, tome I, part. 1.

Pertuis à clef. (Terme de serrurerie.) C'est l'ouverture qui est au panneau d'une clef. On la fait de différentes figures, en rond, en cœur, etc.

PERUZZI, (BALTHAZAR), né en 1481, mort en 1536.

Antoine *Peruzzi*, pour fuir les troubles des guerres civiles dont Florence étoit le foyer, s'étoit réfugié à Volterre. Il s'y maria, et y donna le jour à un fils nommé *Balthazar*. Il étoit venu dans cette ville pour chercher le repos, mais la guerre l'y poursuivit encore; Volterre fut prise et saccagée. Antoine *Peruzzi* y perdit toute sa fortune, heureux d'avoir pu sauver sa famille qu'il transporta à Sienne. Peu de temps après il mourut, laissant son fils encore en bas âge et sans aucune ressource pour son éducation. Mais la nature et la nécessité sont deux grands maîtres; *Balthazar Peruzzi* sut mettre à profit leurs leçons.

La connoissance de quelques artistes avoit fait naître de bonne heure en lui le goût du dessin. L'état de dénuement où l'avoit laissé la mort de son père ne lui permettoit pas de cultiver les arts uniquement par goût; il en fit une étude sérieuse. Il rechercha les peintures des meilleurs maîtres, les copia, fut bientôt maître lui-même, et assez habile non-seulement pour vivre du produit de ses tableaux, mais pour soutenir sa mère et sa sœur et se livrer encore à des occupations infructueuses.

Ses premiers ouvrages se trouvent à Sienne et à Volterre, où il se lia d'amitié avec un peintre nommé Pierre que le pape Alexandre VI employoit à peindre dans le Vatican. Ce peintre le conduisit a Rome dans l'intention de lui faire partager ses travaux. La mort du pape rompit ce projet d'association, et *Balthazar* se livra à divers ouvrages de fresque, tels que ceux qu'on voit à Saint-Roch, et qui commencèrent à lui faire une réputation dans Rome. Cet heureux début lui procura des travaux plus considérables à Ostia, où il peignit en clair-obscur une bataille dans le style antique. Le costume y fut observé avec soin: les armures, les cuirasses, les instrumens de guerre, tout y est une répétition fidèle des bas-reliefs antiques. Cezare de Sesto l'aida dans cette entreprise, qui acheva de faire connoître ce qu'il valoit.

De retour à Rome, *Balthazar Peruzzi* se trouva étroitement lié avec Augustin Chigi, de Sienne, qui voyant en lui un compatriote à produire y trouva un grand talent à encourager. Cette liaison fut également utile aux arts: on lui doit les beaux ouvrages que le goût de l'amateur avoit besoin de commander à l'artiste; mais *Peruzzi* lui dut le loisir et les ressources qui lui permirent de se livrer à l'étude de l'architecture. Il en embrassa toutes les parties; et en devenant grand architecte, il parvint encore à faire tourner au profit de l'art de bâtir les rares connoissances qu'il avoit acquises dans l'art de peindre. Ainsi l'architecture feinte, dont le succès exige la réunion des deux talens, et par conséquent une double capacité, lui fut redevable, sinon de sa naissance (à proprement parler), du moins de cette supériorité et de ce degré de perfection qui, sous le rapport du goût, semble avoir fixé pour la suite le véritable point du perfectionnement de ce genre d'art.

Jusqu'alors la science de la perspective n'étoit guère sortie des livres assez obscurs de quelques savans. Les peintres du quinzième siècle la mettoient plus ou moins en pratique dans les fonds de leurs tableaux; mais les compositions de ce temps étoient pour la plupart si simples, que la perspective de leurs fonds pouvoit se contenter des procédés élémentaires. A l'époque de *Peruzzi* les grands ouvrages de Raphaël, en étendant la sphère de la peinture, avoient déjà rendu indispensable l'union de la théorie et de la pratique en ce genre.

Cependant, pour que cette science pût produire une branche d'imitation particulière (celle qu'on appelle *architecture feinte*), il falloit que son application à un nouveau domaine de la peinture lui donnât un plus grand développement; ce domaine devoit être celui des décorations scéniques. Mais jusqu'alors l'art dramatique étoit resté dans l'enfance, et le décorateur n'avoit eu pour s'exercer que les spectacles mécaniques dont on a parlé à la vie de Bruneleschi. En se livrant, comme il le fit, aux profondes études de la théorie et des pratiques de la perspective, *Peruzzi* sembloit pressentir qu'il étoit destiné à porter au plus haut point l'art de la décoration de théâtre. Mais comment s'expliquer qu'ayant été le premier des modernes qui, selon l'histoire, ait peint des décorations de théâtre, il paroisse avoir du premier coup atteint la perfection du genre? Le voici: il étoit peintre, architecte, grand perspectiviste, dessinateur et décorateur en architecture. Que lui falloit-il de

plus : une occasion ; elle se présenta dans les fêtes qui furent données à Julien de Médicis.

Vasari parle en deux endroits des décorations de *Peruzzi*, d'abord à l'occasion des fêtes en question et ensuite au sujet de la comédie de Bibiena intitulée *la Calandra*, que Léon X fit représenter devant lui ; ce qui fait croire que cet artiste eut plus d'une occasion de s'exercer dans la peinture scénique. Partout il parle du talent de *Peruzzi* de manière à faire penser que l'artiste avoit atteint le *summum* de la perfection en ce genre.

« *Balthazar* (dit-il) s'acquit d'autant plus d'honneur par ses décorations de théâtre, que cet art n'étoit pas encore connu, vu la désuétude dans laquelle étoient tombés le talent et le goût de la poésie et de la représentation dramatique. Mais les décorations dont il s'agit, pour avoir été les premières, n'en furent pas moins le modèle et le régulateur de celles qu'on fit depuis. On a peine à concevoir avec quelle habileté notre décorateur, dans un espace si serré, sut représenter un si grand nombre d'édifices, de palais, de portiques, d'entablemens, de profils, tout cela d'une telle vérité qu'on croyoit voir des objets réels, et que le spectateur, devant une toile peinte, se croyoit transporté au milieu d'une place véritable, tant l'illusion étoit portée loin. *Balthazar* sut aussi disposer pour produire ces effets, et avec une admirable intelligence, l'éclairage des châssis ainsi que toutes les machines qui ont rapport au jeu de la scène. »

Que l'on fasse, si l'on veut, dans cet éloge, une part à l'excès d'admiration que produit naturellement un spectacle nouveau, on y trouvera toujours renfermée l'idée de tous les genres de mérite que doit réunir l'art de la décoration scénique. Il en est un cependant dont Vasari n'a point fait mention, sans doute parce que ce fut celui qui dans le temps dut étonner le moins : je veux parler du beau style de l'architecture, de la noblesse et de la pureté des formes que, depuis ce temps, certains préjugés avoient fait croire inconciliables avec l'effet pittoresque de la scène. Il est vrai qu'en peignant de l'architecture feinte, *Peruzzi* n'auroit guère pu la faire différente de celle qu'il faisoit en toute réalité, c'est-à-dire à l'antique. Au reste il est malheureux qu'il ne reste de tout cela que d'assez inutiles mentions. Tel est le sort de ce genre d'ouvrages, sort commun à beaucoup de choses qui durent d'autant moins qu'elles brillent plus.

Si cependant il est encore possible de se figurer quelle fut la vérité de ces peintures et quel fut le degré de capacité du peintre, c'est à la Farnesina qu'on en prend une juste idée. Plus d'un rapport, comme l'on sait, existe entre le talent du décorateur de théâtre et celui du peintre d'architecture feinte. Or il nous est resté des preuves que *Peruzzi* avoit, dans ce dernier genre, atteint le plus haut degré de la perfection. Titien, conduit un jour par Vasari dans une des salles du charmant palais qu'on vient de nommer, fut tellement induit en erreur par le relief apparent des ornemens et des profils peints, que déjà détrompé par son guide il voulut qu'une échelle lui donnât le moyen de désenchanter encore sa vue par le tact. Telle est effectivement la perfection de cette architecture feinte, qu'encore aujourd'hui, tout averti qu'il est, l'œil aime à s'y laisser prendre.

Ce qu'on appelle maintenant la *Farnesina*, ou le petit palais Farnèse, fut jadis celui d'Augustin Chigi. Son architecture est de *Peruzzi*. Quoique l'extérieur ait perdu la plupart des agrémens de détail qui l'embellissoient, ce ne laisse pas encore d'être un des charmans édifices de Rome. Sa façade principale, c'est-à-dire celle de l'entrée du côté de la cour, offre au rez-de-chaussée une belle galerie (*loggia*) ou un portique composé de cinq arcades. C'est là que Raphaël a peint la fable de Psyché. Ce portique, ainsi que le corps principal du bâtiment, est en retraite des deux ailes, qui par conséquent en sont les avant-corps. Une ordonnance de pilastres doriques règne dans toute la circonférence de l'étage inférieur, sans aucune inégalité d'entrecolonnement. L'ouverture des cinq arcades dont on a parlé, étant de la même largeur que les entre-pilastres, ce portique met de la variété dans la masse sans rompre l'unité de sa composition. L'étage qui s'élève au-dessus du rez-de-chaussée présente, avec une semblable distribution, la même ordonnance de pilastres doriques appliquée aux trumeaux des fenêtres dans tout le pourtour de l'édifice. Il y auroit bien quelques observations critiques à faire, et sur la répétition du même ordre, et sur la proportion plus élégante de l'inférieur. Toutefois l'accord de l'ensemble empêche l'œil de s'arrêter à cette critique. La frise de l'étage supérieur est ornée de festons soutenus par des génies et des candelabres qui font diversion aux petites fenêtres de cette espèce de *mezzanino*. Il faut admirer dans cet édifice la pureté des profils et une sorte d'élégance qu'on pourroit appeler attique.

Ce petit palais, déchu aujourd'hui, faute d'entretien, de ce qui put jadis le recommander à l'œil le moins exercé, dut être à son premier âge une sorte de merveille, pour l'artiste et le connoisseur, par la réunion que *Peruzzi* y avoit opérée des charmes de la peinture décorative et des agrémens de l'architecture feinte. Tous les dehors en étoient ornés de sujets en grisaille, aujourd'hui effacés. Quand on pense au double talent de l'auteur qui, comme architecte et comme peintre, présida à tout cet ensemble, on peut se faire une idée du charme que le spectateur en dut éprouver. Dès-lors s'explique l'éloge que Vasari en fit par ce peu de mots : *Si vede non murato, ma veramente nato*.

Peruzzi étant allé à Bologne y fit deux projets en grand, avec leurs coupes, pour la façade de *San-Petronio*, l'un dans le style demi-gothique, l'autre selon le goût antique. Il les accompagna de détails

fort ingénieux pour approprier la construction nouvelle à l'ancienne sans endommager celle-ci. Ces projets furent admirés, mais ils restèrent sans exécution. On cite à Bologne, comme son ouvrage, la porte de l'église de San-Michel in Bosco, beau couvent situé hors de la ville.

La cathédrale de Carpi fut exécutée sur ses dessins, et dans la même ville l'église de Saint-Nicolas avoit été commencée par lui; mais il fut contraint d'en abandonner les travaux pour se livrer à ceux des fortifications de la ville de Sienne.

De retour à Rome, *Peruzzi* fut employé par Léon X à la construction de la nouvelle église de Saint-Pierre. Bramante en avoit jeté les fondemens avec cette précipitation qu'il mettoit, ou, si l'on veut, que Jules II l'obligeoit de mettre dans tous les travaux qu'il ordonnoit. Après la mort de l'un et de l'autre, on fut effrayé de la grandeur des masses et de la foiblesse des points d'appui. On n'avisa plus qu'aux moyens de diminuer les unes et d'augmenter les autres.

Peruzzi fut, après divers prédécesseurs, chargé aussi de présenter son modèle, que Serlio nous a conservé en dessin. C'est une croix grecque dont les quatre branches se terminent en hémicycle. Entre chacun de ceux-ci s'élève en dehors, et sur un plan quadrangulaire, une sacristie : les masses des quatre sacristies devoient servir de soubassement à autant de campaniles. Chaque hémicycle a une porte qui s'ouvre sous un portique demi-circulaire, d'où l'on entre dans l'église. Le grand autel est entre les quatre piliers, qui portent une coupole de 188 palmes de diamètre. Elle est accompagnée de quatre petites coupoles de 65 palmes de diamètre, qui s'élèvent au point central du croisement des nefs. Tout ce plan est conçu dans une symétrie parfaite, et avec la plus grande intelligence. Quoiqu'il n'ait pas eu d'exécution, on doit le citer comme une des plus belles conceptions des architectes de cette époque.

Peruzzi y donna la preuve que son génie étoit de niveau avec les plus hautes idées de l'architecture, et que celui qui savoit ainsi modifier le projet de Bramante étoit bien en état de lui succéder. Cependant, soit que la fortune des grands talens en architecture dépende d'un certain concours de circonstances, soit que ces talens aient besoin d'un certain art de faire fortune, art que le caractère timide et réservé de *Peruzzi* ne lui permit pas d'apprendre, la construction de Saint-Pierre ne fit que languir sous sa direction indécise. Malgré la protection de plusieurs grands personnages qui savoient apprécier son mérite, il fut de préférence employé à de plus petits ouvrages, c'est-à-dire à la construction de palais qui toutefois n'ont de petit que l'étendue de leur masse ou de leur superficie.

On sait en effet qu'il y a en architecture une sorte de grandeur qui n'est ni tributaire du compas, ni appréciable par les mesures. Produite par le génie, elle n'a d'autre juge que le goût. Le vrai connoisseur passera sans en recevoir l'impression du plaisir devant un grand nombre de palais dont la superficie renferme des arpens, mais il se trouvera involontairement arrêté à l'aspect des charmantes façades dont *Peruzzi* a orné de modestes demeures. Ces masses élégantes, vrais modèles du genre qui convient au plus grand nombre des propriétaires, seront toujours un objet d'étude pour celui qui désirera mettre le goût de la bonne architecture à la portée des classes moins opulentes de la société. C'est de semblables édifices que Poussin semble avoir fait un recueil pour en orner le fond de ses tableaux dans les sujets qui exigeoient la perspective de quelque ville antique.

Du nombre de ces maisons, qu'on croiroit être des restes de l'ancienne Rome, sont celles qu'on voit, par exemple, rue *Borgo nuovo* et à l'entrée de la rue qui conduit au palais Farnèse. Elles sont gravées dans le Recueil des palais de Rome par Falda. Toute description, du reste, seroit insuffisante à l'égard de semblables ouvrages, dont le charme ne peut être défini que par un sentiment indéfinissable.

Les productions de ce genre ne sauroient toutefois être trop étudiées par les jeunes architectes. Ordinairement frappés des grandeurs de l'antique Rome, ils oublient trop facilement que les villes se composent du plus grand nombre de maisons semblables en dimension à celles que nous venons de citer, et que le bon goût répandu sur les simples ordonnances des habitations de particuliers honore plus le caractère d'un pays, que l'érection de quelques vastes monumens que trop souvent les siècles ne parviennent point à finir. Les moindres compositions de *Peruzzi* comme de Palladio sont une sorte d'école pratique du genre d'architecture qui peut s'assortir aux besoins même des villes de commerce.

Il est fort à regretter que ce beau style, qui commençoit à devenir en Italie le style dominant, et, comme cela arrive toujours, une sorte de mode, n'ait pas régné plus long-temps : le projet de Léon X se seroit réalisé, et une sorte d'image de Rome antique auroit reparu dans Rome moderne. Mais lorsque tous les arts, d'un pas égal et rapide, sembloient devoir reprendre leur ancien empire, trois évènemens successifs en arrêtèrent le cours.

Le premier fut la mort si prématurée de Raphaël. La grande école dont il étoit l'ame perdit tout son ressort, et vint à se dissoudre. Les hommes habiles qui la composoient répandirent, si l'on veut, par leur dispersion sur plusieurs points, les lumières de l'antique; mais ces rayons épars et divergens ne donnèrent plus que de foibles clartés.

Le second coup porté au progrès de l'art fut la mort de Léon X, qui arriva peu de temps après et produisit pour les artistes une sorte d'interrègne pendant le pontificat d'Adrien VI, jusqu'à ce qu'un nouveau Médicis, Clément VII, élu pape en 1524,

eût fait entrer avec lui dans Rome les espérances qui déjà s'attachoient à son seul nom.

Mais le dernier et le plus fatal des événemens fut la prise et le sac de Rome par le connétable de Bourbon, en 1527 ; alors disparut tout espoir de rassembler les élemens de cette celebre generation de talens qu'avoit reunis Leon X. Beaucoup perirent dans cette catastrophe; le reste fut réduit à chercher son salut dans la fuite.

Balthazar Peruzzi courut pendant cette crise les plus grands dangers. Sa physionomie tout à la fois noble, aimable et sérieuse, le fit prendre pour quelque prélat déguisé, ou pour un homme bon à mettre à contribution. On le fit prisonnier, et il eut à essuyer toutes sortes d'outrages et de mauvais traitemens. Parvenu enfin à persuader les soldats qu'il n'étoit qu'un pauvre peintre, il fut encore obligé, pour les en convaincre, de leur faire le portrait du connétable de Bourbon, qui avoit été tué à son entrée dans Rome. A ce prix la liberté lui fut rendue. Echappé de leurs mains, il s'embarqua pour Porto-Ercole, d'où il gagnoit Sienne lorsque sur la route il fut pris de nouveau et dépouillé de tout. Ce fut en ce triste état qu'il arriva dans la ville de Sienne, qui étoit sa patrie de prédilection.

Il y trouva des amis qui s'empressèrent de le secourir et lui procurèrent des travaux. Ce furent pour la plupart des constructions de maisons particulières; ce fut aussi la décoration de l'orgue dans l'église *del Carmine*. On l'y employa encore à rachever les fortifications de la ville, précédemment commencées d'après ses projets.

A peu près vers le même temps, Clement VII, qui connoissoit sa capacité en ce genre, voulut l'occuper comme ingénieur aux travaux du siége de Florence, qu'il faisoit avec l'armee imperiale. Mais *Peruzzi*, sacrifiant la faveur du pape à l'amour de sa ville chérie, refusa la commission. Le pape conserva quelque ressentiment de ce refus, et l'artiste, après la paix générale, eut besoin aussi de faire la sienne avec le pontife. Les cardinaux Salviati, Trivulzi et Cesarino intervinrent dans cette petite négociation.

Balthazar Peruzzi reprit à Rome ses travaux ordinaires ; il composa pour les princes Orsini différens dessins de palais, qui furent bâtis les uns près de Viterbe, les autres dans la Pouille. La cour du palais Altemps à Rome passe généralement pour être son ouvrage : on le croiroit assez, au goût sage qui y règne ; en tout cas, ce ne fut qu'une espèce de restauration.

Mais un édifice tout entier de lui, vraiment original sous tous les rapports, que l'on regarde comme son chef-d'œuvre, et qui se distingue, pour les artistes, entre tous les ouvrages de l'architecture moderne à Rome, est le palais Massimi. L'art sans doute en a produit de plus grands et de plus magnifiques; aucun toutefois n'offre dans une dimension moyenne, et sur un terrain ingrat et borné, un parti plus ingénieux, un aspect qui donne mieux l'idée de ce que purent être les habitations de l'antique Rome.

Le premier mérite de l'architecte, dans cet ouvrage, est d'avoir su tirer un parti aussi heureux d'un site ingrat, étroit et irrégulier ; mais sa disposition est telle, qu'on la croiroit une invention libre, et conçue hors de toute sujétion étrangère. La façade du palais, pour obéir au contour de la rue, consiste en une élévation sur un plan circulaire, ornée de refends dans toute son étendue. Une ordonnance dorique embrasse le contour du rez-de-chaussée, dont le milieu est un vestibule formé de colonnes isolées, disposées deux par deux (ce qui ne signifie pas *accouplées*). L'entrecolonnement de l'entrée est plus large que les autres; il s'ouvre sur un petit vestibule que l'on prendroit volontiers pour un *atrium* antique. Son plafond est décoré de compartimens en stuc très-élégans; à chaque extrémité est une grande niche. La porte d'entrée fait face à l'entrecolonnement du milieu; et l'ordonnance extérieure règne dans tout l'intérieur de la cour.

Rien de plus pur, de plus classique, tant au dedans qu'au dehors, dans le portique d'entrée comme dans ceux de la cour, que toute cette architecture. Ce qu'y admire surtout l'œil intelligent de celui qui se rend compte du charme qu'il éprouve, est precisément ce qui, pour plus d'un architecte, auroit pu être l'écueil de son talent. En effet, tout dans cet ensemble a rencontré les sujétions les plus gênantes; cependant on diroit qu'au lieu d'obéir aux conditions de l'emplacement, l'architecte les auroit commandées lui-même. L'espace est étroit et petit; tout ce qui le remplit est grand et y paroît à l'aise. Malheureusement il n'y a pas eu moyen d'élargir la rue sur laquelle donne la façade de ce palais : aussi ne jouit-on pas, comme on le voudroit, des beaux chambranles de fenêtres du premier étage, et du riche entablement qui couronne la masse de l'édifice.

Ce fut le dernier ouvrage de *Peruzzi*. La mort le surprit même avant qu'il l'eût entièrement achevé, et lorsqu'il étoit encore dans la force de son talent. Cette mort prématurée fit dans le temps naître quelques soupçons d'empoisonnement, qui tombèrent sur un de ses envieux, qu'on prétendoit avoir ambitionné sa place d'architecte de Saint-Pierre; toutefois on n'eut que de vagues indices de cette cause. Il mourut âgé de cinquante-six ans. Les artistes lui firent d'honorables funérailles, et sa sépulture fut placée dans le Panthéon, à côté de celle de Raphaël.

Balthazar Peruzzi vécut et mourut pauvre. Son seul revenu consistoit en deux cent cinquante écus, que lui valoit la place d'architecte de Saint-Pierre; c'étoit son unique ressource pour l'entretien de sa famille. Le pape Paul III n'eut connoissance de son état de détresse que dans sa dernière maladie. Ce fut alors seulement qu'il parut sentir et ce qu'il valoit, et ce qu'on alloit perdre. Il lui fit compter une somme de cent écus, accompagnée d'offres de ser-

vices et des témoignages flatteurs d'une obligeance malheureusement tardive.

Le caractère timide de cet artiste avoit toujours nui à sa fortune. Une sorte de délicatesse qu'il portoit à l'excès l'empêcha de se prévaloir, autant qu'il auroit pu le faire, des occasions de mettre son talent à profit, et il arriva trop souvent que ceux auxquels il avoit affaire se prévaloient de sa retenue. Occupé pour des hommes riches et par de grands personnages, il ne put ni sortir de la détresse, ni se décider à en révéler le secret. Son amour pour l'étude conspiroit aussi contre sa fortune; tous les momens que lui laissoit la pratique de l'art, il les donnoit à sa théorie et à des recherches savantes.

Sébastien Serlio hérita en partie des écrits de *Peruzzi* et des dessins d'antiquité trouvés après sa mort; il en a enrichi son *Traité d'architecture*, principalement ses troisième et quatrième livres, qui contiennent les monumens antiques de Rome.

PESÉE. (*Voyez* LEVIER.)

PEUPLER, v. a. C'est, en charpenterie, garnir un vide de pièces de bois espacées à égale distance.

Ainsi on dit, *peupler* de poteaux une cloison, *peupler* de solives un plancher, *peupler* de chevrons un comble.

PHARE, s. m. On appelle ainsi une tour fort élevée, construite en pierres, en maçonnerie ou en bois, à l'entrée d'un port de mer, ou sur le bord d'une côte dangereuse, et au haut de laquelle on entretient un fanal ou foyer de lumières, pour éclairer pendant la nuit les navigateurs, et servir de signal aux vaisseaux.

Ces tours furent en usage dès les temps les plus anciens, et plus d'un passage d'écrivain en dépose. Les feux allumés sur les montagnes furent les premiers fanaux de ce genre. Depuis on fit, pour le même objet, des constructions d'un genre fort simple. Enfin l'art de l'architecture s'en empara et en fit des monumens remarquables.

Le plus fameux de tous dans l'antiquité, et qui passa pour une des sept merveilles du monde, fut celui que Ptolémée Philadelphe fit construire de pierres blanches dans l'île de *Pharos*, lieu qui depuis a donné son nom aux monumens de ce genre. Il étoit à plusieurs étages, qui, allant chacun en se rétrécissant, donnoient à l'ensemble la forme pyramidale. Chaque étage avoit une galerie extérieure. Si on en croit les écrivains arabes, ce monument auroit eu 1000 coudées de hauteur. Les tremblemens de terre le réduisirent à moins de 400. On le répara dans la suite, et on ne lui laissa que 233 coudées. Son intérieur renfermoit plusieurs centaines de pièces et un grand nombre d'escaliers, ce qui formoit une espèce de labyrinthe. Les escaliers étoient faits de manière que les bêtes de somme pouvoient les monter facilement. Sur la fin du huitième siècle le *phare* se trouva singulièrement dégradé. Dès avant le neuvième, il fut réparé par un gouverneur d'Égypte. Dans le siècle suivant, un tremblement de terre fit crouler une portion du sommet, dans une hauteur d'environ 30 coudées. Vers 1182, la hauteur totale de l'édifice étoit encore de 50 coudées. Il existoit alors une mosquée à son sommet. Une nouvelle secousse de tremblement de terre, arrivée en 1303, endommagea et détruisit ce qui restoit encore du *phare*. Depuis cette époque il n'en reste que d'assez légers vestiges. Le *phare* d'Alexandrie est figuré sur plusieurs médailles, mais de la manière abréviative dont les monétaires représentoient les monumens d'architecture sur les monnoies. Cependant quelques monnoies d'Alexandrie nous le font voir surmonté d'une figure colossale tenant une haste. Aux quatre coins sont des tritons sonnant de la conque. Sur quelques revers on voit Isis, surnommée *Pharia*, que porte un vaisseau qui entre à pleines voiles dans le port. Sostrate Cnidien avoit été l'architecte du *phare d'Alexandrie*. (*Voyez* SOSTRATE.)

Les Romains ont construit un grand nombre de *phares*, et quelques-uns à l'imitation de celui d'Alexandrie. Tel auroit été, selon Suétone, celui que l'empereur Claude fit bâtir à Ostie. Le même historien parle du *phare* de l'île Caprée, qu'un tremblement de terre fit écrouler peu de jours avant la mort de Tibère. Pline parle des *phares* de Ravennes et de Pouzzol. Denis de Byzance a décrit un *phare* célèbre, situé à l'embouchure du fleuve Chrysorrhoas, qui débouchoit dans le bosphore de Thrace.

Un *phare* célèbre, bâti par les Romains, subsistoit encore en France vers l'an 1643. C'est celui de Boulogne-sur-Mer, *Bononia*. On a toujours cru qu'il étoit le même que celui dont parle Suétone dans la Vie de Caligula, qui le fit bâtir. Cette tour, élevée sur le promontoire ou sur la falaise qui commandoit au port de la ville, étoit octogone. Chacun des côtés avoit, selon Boscherius, 24 ou 25 pieds. Son circuit étoit d'environ 200 pieds, et son diamètre de 70. Elle avoit douze entablemens, ou espèces de galeries l'une sur l'autre. Chaque entablement, porté sur l'épaisseur du mur de dessous, formoit un petit promenoir d'un pied et demi; et le tout alloit en se rétrécissant, de manière à produire, comme on l'a déjà dit, une forme pyramidale.

Suivant ce qu'en a recueilli Montfaucon, les rangs de pierres et de briques y étoient diversifiés en vue de l'effet agréable de ce mélange. On voyoit d'abord trois lits d'une pierre d'un gris de fer, tirée de la côte; ensuite deux autres d'une pierre jaune, plus molle, et par-dessus deux rangs de brique très-rouge et très-ferme, épaisse de deux doigts, longue d'un peu plus d'un pied. Telle étoit la construction dans toute la hauteur.

Ce *phare* étoit appelé depuis plusieurs siècles *turris ordens* ou *turris ordensis*. Les Boulonois le nom-

moient *tour d'ordre*. Mais on croit, et avec beaucoup de fondement, que *turris ordens* n'étoit que la corruption de *turris ardens*, la *tour ardente*, épithète qui convenoit parfaitement à une tour où le feu paraissoit toutes les nuits. Au reste, la tour et le fort qu'on y avoit adossé s'écroulèrent en 1644. Un Boulonois en a heureusement conservé le dessin, qu'on peut voir dans Montfaucon, *Suppl. à l'Antiq. expl.*, tom. IV, pl. 50.

Plusieurs ont pensé qu'il y avoit un autre *phare* sur la côte opposée, et que la vieille tour qui subsiste au milieu du château de Douvres étoit le *phare* des Romains; d'autres au contraire en ont vu les ruines dans un grand amas de pierres calcaires qu'on trouve au pied du château.

Des fouilles faites par ordre de l'archevêque de Cantorbery ont fait découvrir un *phare* à peu près semblable à celui de Boulogne, ce qui a fait penser que celui qui est debout a été construit sur les ruines de l'ancien. L'archevêque en avoit envoyé à Montfaucon le plan, le profil et la coupe, que celui-ci fit graver, tome IV, pl. 50, *Suppl. à l'Antiq. expl.* Cette tour octogone, comme celle de Boulogne, étoit bâtie de pierres plus grosses; l'intérieur en étoit carré, et les dimensions de cet intérieur étoient égales de haut en bas, quoique l'extérieur allât toujours en diminuant de bas en haut.

Le même antiquaire a publié une médaille d'Apamée sur laquelle on voit un *phare;* il donne aussi le dessin d'un autre *phare* tiré d'un médaillon antique.

PHENGYTES. Etoit le nom d'une sorte d'albâtre gypseux, transparent, que les anciens mettoient au nombre des pierres spéculaires, dont chez eux l'usage remplaçoit dans bien des cas celui du verre.

Au temps de Néron, dit Pline, on trouva en Cappadoce une qualité de pierre qu'on appela *phengytes* à cause de son éclat et de sa transparence. *Lapis duritiæ marmoris, candidus, atque translucens.... ex argumento* phengytes *appellatus*.

La qualité diaphane de cette pierre devoit être extraordinaire, puisqu'elle n'avoit pas même besoin d'être réduite en dalles plus ou moins minces pour transmettre la lumière. Néron en avoit fait bâtir un temple à la Fortune dans l'enceinte de sa maison d'or; et même les portes fermées, *foribus opertis*, il y régnoit de la clarté: *Interdiù claritas ibi diurna erat*. Toutefois, ajoute-t-il, il n'y avoit point de spéculaires, *alio quàm specularium modo;* la lumière paroissoit y être renfermée et ne point y arriver du dehors, *tanquàm inclusâ luce, non transmissâ*. Ainsi, sans le secours des *spéculaires*, le temple se trouvoit éclairé par le seul fait de la transparence des pierres dont il étoit bâti.

Il est fait encore d'autres mentions de cette pierre, et elles prouvent toutes que sa propriété étoit parfaitement égale à celle du verre. Par exemple, dit Pline, on en fabriquoit des ruches afin de pouvoir observer le travail des abeilles; c'est pour le même objet qu'on fait aujourd'hui des ruches de verre.

Nous renvoyons le lecteur au mot *spéculaire*, où l'on traite de toutes les matières qui furent jadis des équivalens du verre. (*Voyez* Spéculaire.)

PHIGALIE, ville antique de l'Arcadie, située à peu de distance du mont Cotylus, sur lequel étoit construit un des plus beaux temples du Péloponèse, et dont on parlera plus bas.

Les voyageurs de la dernière expédition en Morée ont retrouvé l'enceinte entière de cette ville, qui étoit d'une grande étendue. Sa construction par assises régulières est semblable à celle des murs de Messène, et de même elle est flanquée de tours rondes et de tours carrées. On reconnoît parfaitement l'entrée de la ville du côté de l'est, et plusieurs petites parties bien conservées. Du côté de l'ouest est le soubassement d'une des principales entrées; au sud, des rochers à pic défendoient les approches de la ville; dans l'intérieur se voient les restes de plusieurs petites chapelles où sont encore des fragmens d'antiques. Sur la partie la plus élevée, où étoit probablement l'acropole, on aperçoit les ruines d'une citadelle moderne dont l'enceinte est construite en petites pierres qui sans doute sont les débris de l'acropole antique.

Voici relativement au temple de *Phigalie* le passage de Pausanias, liv. VIII, ch. XLI:

« *Phigalie* est environnée de montagnes.... Le » mont Cotylus est à 40 stades de la ville. Il y a un » temple d'Apollon Épicurius (*libérateur*), bâti en » marbre, et dont la couverture (ὄροφος) est de la » même matière. Il est, à l'exception de celui de » Tegée, le plus beau du Péloponèse et pour la ma» tière et pour l'art.... L'architecte de ce temple fut » Ictinus, qui vécut au temps de Périclès et qui avoit » bâti le Parthenon à Athènes. »

En 1812, la Compagnie anglaise et allemande, occupée de recherches dans la Grèce, découvrit les restes encore bien conservés de ce temple, qu'on appelle aujourd'hui de *Bassæ* (ou les colonnes), situé sur le mont Cotylus, à l'est de *Phigalie* et à deux heures de chemin de cette ville. (C'est bien le même que celui dont parle Pausanias.) Ils y trouvèrent une suite de bas-reliefs en marbre dont on parlera plus bas, qui furent transportés et qu'on voit aujourd'hui dans le muséum de Londres.

Le temple de *Phigalie*, qui a déjà été dessiné plus d'une fois, surtout dans l'ouvrage de M. de Stakelberg, est construit en pierre calcaire très-fine et très-dure. Les plafonds intérieurs, la couverture et la cymaise qui couronnent la corniche sont en marbre.

Quant à l'extérieur, nous dirons en peu de mots qu'il est formé, comme celui de presque tous les temples grecs périptères qui nous sont parvenus, d'un ordre dorique sans base. Trente-huit colonnes con-

stituoient son ordonnance. Trois seulement sont aujourd'hui renversées; les trente-cinq autres sont debout, et presque partout elles sont couronnées de leur architrave, mais rien au-delà.

La partie de ce temple la plus curieuse est celle qui forma l'intérieur de son naos. Les colonnes de ce que l'on peut appeler la nef sont d'ordre ionique, mais leur disposition est toute particulière. Au lieu d'être isolées comme l'étoient dans un semblable intérieur celles des temples de Minerve à Athènes, de Jupiter à Olympie, et de tous les temples du même genre que l'on connoît, elles sont comme adossées ou engagées en se confondant avec un piédroit lié lui-même au mur de la *cella;* en sorte que chaque entrecolonnement formoit un renfoncement.

C'est assez l'usage des critiques (et on ne sauroit les en blâmer) de n'admettre à l'égard des pratiques de l'art chez les anciens que ce dont les restes de leurs monumens fournissent des témoignages positifs. Cependant quand on pense au déluge de destruction qui nous a laissé si peu de leurs fragmens, on ne sauroit interdire à la critique certaines hypothèses qui tendent à expliquer ce qui sans elles est inexplicable.

C'est ce que nous avions depuis long-temps cherché à faire sur la question de la manière dont pouvoit et devoit être éclairé le *naos* intérieur des grands temples périptères de la Grèce, que le simple bon sens ne sauroit supposer ni privé de clarté, ni exposé à toutes les injures de l'air, comme quelques-uns l'ont voulu conclure de la signification du mot *hypæthre*, découvert, appliqué par Vitruve à quelques-uns de ces grands édifices. Nous pourrions renvoyer le lecteur au tome III des Mémoires de la classe de littérature ancienne de l'Institut *sur la manière dont étoit éclairé l'intérieur des temples chez les anciens*.

Tous les temples périptères entourés de colonnes n'ayant aucune fenêtre latérale, nous essayâmes de prouver que leur porte, renfoncée de plus de 50 pieds sous les péristyles antérieurs, n'auroit pu éclairer des *naos* de 100 pieds de longueur; qu'il falloit de toute nécessité y supposer des jours de comble pris dans leurs couvertures; que très-certainement ces temples devoient être couverts de plus d'une manière, qu'il dut même y en avoir de voûtés en pierre.

Nous citâmes entre autres autorités à l'appui de cette opinion le temple de *Phigalie,* qui, d'après le texte de Pausanias, devoit avoir son *orophos* voûté en pierre. Toutefois les traducteurs s'obstinoient à interpréter ce passage par la pratique de tuiles en pierre, ce qui n'eût pas été un objet digne de remarque.

Maintenant la connoissance précise que les voyageurs nous ont donnée et de ce temple et des particularités de son *naos* intérieur m'a semblé pouvoir changer en certitude ce que nous n'avions avancé que comme probabilité.

Ce *naos* en effet nous offre, comme on l'a dit, la disposition et la conformation de l'ordonnance la plus propre non-seulement à supporter le poids d'une voûte en pierre, mais encore à servir de point de résistance à la poussée de cette voûte. Cette nef, rétrécie par les deux rangées des espèces de *colonnes piédroits* qui s'appuient sur les murs, n'a guère plus de 15 à 20 pieds de large.

Le temple de *Phigalie* ou d'*Apollo Epicurius* présente plusieurs autres particularités, qui attendent pour être définitivement constatées la publication des dessins que la nouvelle Commission de la Morée a rapportés.

Une des beautés de ce temple consistoit dans une frise du *naos* intérieur représentant la guerre des Centaures et celle des Amazones, en bas-reliefs de marbre qui ont été transportés à Londres et qu'on voit dans le muséum de cette ville.

PHILÆ. C'est le nom d'une petite île située au milieu du Nil ou dans un coude fait par ce fleuve, qui dans cet endroit a près d'une lieue de large. L'île a 192 toises de long, 68 dans sa plus grande largeur, et 450 de circonférence. Le nom de *Philæ,* qui lui fut donné par les Grecs et les Romains, est tout-à-fait ignoré aujourd'hui dans le pays: on lui donne maintenant un nom qui signifie l'*île du temple.*

On y voit effectivement des restes assez considérables d'un grand temple, d'un autre plus petit, et de diverses constructions qui sans doute en dépendoient. L'île étoit entourée jadis d'un mur de quai, dont on retrouve partout des vestiges, et dont plusieurs parties sont encore bien conservées. Ce mur est bâti de grès en talus. Les pierres en sont taillées avec soin, et en général il est d'une belle construction.

Plusieurs corps d'édifices servent d'avenue au grand temple; on peut consulter sur leurs détails l'ouvrage de la *Description de l'Egypte.* Nous ne devons et ne pouvons ici qu'indiquer les sources où l'on trouvera sur ces ruines les connoissances les plus positives.

Nous nous bornerons donc à une légère indication des points principaux de ce grand ensemble de constructions.

Le grand temple de *Philæ* offre, comme tous les grands temples de l'Egypte, une succession de pylones, de péristyles, et de cours formées par des colonnes. Un de ces portiques a conservé assez fidèlement un exemple de la manière dont la plupart des figures hiéroglyphiques étoient peintes: on y voit l'union de la Peinture et de la Sculpture avec l'Architecture.

L'île de *Philæ* renferme les restes d'un plus petit temple; sa longueur totale est de 13 toises; les colonnes sous l'architrave ont 17 pieds de haut; les chapiteaux sont tous de formes et de décorations diverses, distribuées sans aucune symétrie.

On remarque que le temple a deux façades: la première, ou celle d'entrée, a deux colonnes; la façade opposée en a trois, ce qui répugne à toute idée de symétrie et de convenance, puisque le milieu,

ou l'entrée, se trouve comme obstrué par une colonne.

PICNOSTYLE. (*Voyez* PYCNOSTYLE.)

PIÈCE, s. f. Ce mot nous paroît venir de l'italien *pezzo*, morceau ; il a dans les deux langues une multitude d'emplois.

Dans l'architecture proprement dite, et dans la distribution ou la disposition d'un intérieur de maison surtout, *pièces* signifie des parties constituantes d'un appartement, comme chambre, antichambre, cabinet, salon, etc. Ainsi l'on dit qu'un local, qu'un appartement, est composé de tant de *pièces*.

Ce mot s'applique encore dans les arts à beaucoup d'autres choses; on indiquera ici les principales. On dit :

Pièce d'appui. C'est, à un châssis de menuiserie, une grosse moulure en saillie, qui pose en recouvrement sur l'appui ou la tablette de pierre d'une fenêtre, pour empêcher l'eau d'entrer dans la feuillure.

Pièce de bois. C'est, selon l'usage, un bois dont la mesure est de 6 pieds de long sur 72 pouces d'équarrissage. Ainsi, une *pièce de bois* méplat de 12 pouces de largeur sur 6 pouces de grosseur et 6 pieds de long, ou une solive de 6 pouces de gros sur 12 pieds de long, fera ce qu'on appelle une *pièce*, à quoi on réduit toutes les *pièces de bois* de différentes grosseurs et longueurs qui entrent dans la construction des bâtimens, pour les estimer par cent.

Pièce de charpente. C'est tout morceau de bois taillé qui entre dans un assemblage de charpente, et qui, dans les bâtimens, s'applique à toutes sortes d'emplois. On appelle *maîtresses pièces* les plus grosses, comme les poutres, tirans, entraits, jambes de force, etc.

Pièces de rapport. Ce mot peut s'entendre de plus d'une manière.

D'abord on appelle ainsi les corps étrangers appliqués, incrustés ou enchâssés, comme les pierres fines, les pierres fausses, les cailloux, porcelaines, etc. sur un meuble ou un bijou. (*Voyez* MARQUETERIE et MOSAÏQUE.) C'est dans ce sens qu'on dit d'un ouvrage quelconque, qui est composé de plusieurs morceaux, et qui n'ont pas été faits pour être rassemblés, qu'il est de *pièces de rapport*.

La même dénomination se donne ensuite à toutes les pièces de même métal qui sont appliquées ou soudées à un ouvrage d'orfévrerie, de bijouterie, et comme ornemens de bas-reliefs, etc.

Enfin on peut appeler ainsi tout ouvrage métallique, statue ou autre, qui, au lieu d'être d'un seul morceau, en tant que résultat d'une seule fonte, se compose de beaucoup de *pièces* réunies les unes aux autres, soudées et rivées entre elles. Les chevaux de bronze doré de Venise sont composés de plusieurs *pièces de rapport*.

Pièce de tuile. Ce sont tous les morceaux de tuile employés à différens endroits sur les couvertures. On nomme *tiercines* les morceaux d'une tuile fendue en longueur, employée aux battellemens et *nicoteaux* ; ceux d'une tuile fendue en quatre, pour servir aux solins et ruillées. Pour l'intelligence de ceci, *voyez* SOLIN et RUILLÉE.

Pièce de verre. On appelle ainsi tous les petits carreaux ou morceaux de différentes figures et grandeurs qui entrent dans les compartimens des formes et panneaux de vitre.

Pièce d'eau. C'est, dans un jardin, un grand bassin de figure conforme à sa situation, comme, par exemple, la *pièce d'eau* appelée *des Suisses*, devant l'orangerie à Versailles ; celle de l'Ile royale, dans le petit parc; celle de Neptune, devant la fontaine du Dragon. (*Voyez* BASSIN.)

PIED (considéré comme mesure linéaire). Son type originaire a dû être, comme celui de toutes les autres mesures, tiré d'une des parties du corps humain, telles que *brasse, palme, pouce, doigt*.

Le *pied* de l'homme variant de dimension selon les individus et les âges, ce modèle ne put jamais donner une mesure invariable. Suffisante, dans les premiers temps des sociétés, pour l'évaluation approximative des transactions bornées aux plus simples rapports, il fallut bientôt en fixer l'étalon pour obvier aux fraudes; et en conservant son nom originaire, le *pied* varia de mesure selon les pays.

On appelle donc *pied* un instrument en forme de petite règle, qui a une longueur déterminée, laquelle se divise en plus ou moins de parties, telles que pouces ou lignes, qui y sont gravées.

Nous allons rapporter ici le tableau de ces principales variétés, telles que les lexiques les présentent. Cette connoissance est indispensable à l'architecte, dans les rapprochemens qu'il a souvent occasion de faire des descriptions de monumens élevés en divers pays, avec la mesure usitée dans le sien.

On considère les *pieds* comme antiques ou comme modernes, et c'est cette division que nous allons suivre en rapportant les mesures des *pieds* les plus usités, selon qu'elles ont été déterminées par *Snellius, Riccioli, Scamozzi, Petit, Picard*, et autres géomètres et architectes. Les uns et les autres sont réduits au *pied de roi* ; ce *pied* est divisé en 12 pouces, le pouce en 12 lignes, et la ligne en 12 points : ainsi il est divisible en dix-sept cent vingt-huit parties. Six de ces pieds forment une toise.

PIEDS ANTIQUES PAR RAPPORT AU PIED DE ROI.

Pied d'Alexandrie, 13 pouces 2 lignes 2 points.

Pied d'Antioche, 14 pouces 12 lignes 2 points.

Pied arabique, 12 pouces 4 lignes.

Pied babylonien, 12 pouces 1 ligne 6 points; selon Capellus, 14 pouces 8 lignes $\frac{1}{2}$; selon Petit, 12 pouces 10 lignes 6 points.

Pied grec, 11 pouces 5 lignes 6 points; selon Perrault, 11 pouces 3 lignes.

Pied hébreu, 13 pouces 3 lignes.

Pied romain. Selon Villapande et Riccioli, ce pied a 11 pouc. 1 ligne 8 points; selon Lucas Pœtus (au rapport de Perrault) et selon Picard, 10 pouces 10 lig. 6 points, qui est la longueur qu'on voit au Capitole, et qui apparemment est la mesure la plus certaine de ce *pied*. Malgré ce témoignage, M. Petit, qui pour des raisons à lui connues prend le milieu des différentes mesures qu'on a sur cet objet, persiste à soutenir que le *pied romain* doit être de 11 pouces.

PIEDS MODERNES PAR RAPPORT AU PIED DE ROI.

Pied d'Amsterdam, 10 pouces 5 lignes 3 points.

Pied d'Anvers, 10 pouces 5 lignes.

Pied d'Ausbourlb en Allemagne, 10 pouces 11 lignes 3 points.

Pied de Bavière en Allemagne, 10 pouces 8 lignes.

Pied ou *brasse de Bologne* en Italie, 14 pouces selon Scamozzi, et 14 pouces 1 ligne selon Picard.

Pied de Cologne, 10 pouces 2 lignes.

Pied ou *pic de Constantinople*, 24 pouces 5 lignes.

Pied de Copenhague en Danemarck, 10 pouces 9 lignes.

Pied de Cracovie en Pologne, 13 pouces 2 lignes.

Pied de Dantzick, 10 pouces 4 lignes 6 points selon Petit, et 10 pouces 7 lignes selon Picard.

Pied de Genève, 18 pouces 4 points.

Pied de Heidelberg en Allemagne, 10 pouces 2 lignes.

Pied de Leyde en Hollande, 11 pouces 7 lignes.

Pied de Liége, 11 pouces 7 lignes 6 points.

Pied de Lisbonne en Portugal, 11 pouces 7 lignes 7 points.

Pied de Londres et de toute l'Angleterre, 11 pouces 2 lignes 6 points selon Picard, et 11 pouces 4 lignes 6 points suivant une mesure originale. Le pouce anglais se divise en dix parties ou lignes.

Pied de Manheim, dans le Palatinat du Rhin, 10 pouces 8 lignes 7 points.

Pied de Mayence en Allemagne, 11 pouces 1 ligne 6 points.

Pied de Middelbourg en Zélande, 11 pouces 1 ligne.

Pied de Prague en Bohême, 11 pouces 1 ligne 8 points.

Pied du Rhin, 11 pouces 5 lignes 3 points.

Pied de Savoie, 10 pouces.

Pied de Stockholm en Suède, 12 pouces 1 ligne.

Pied de Tolède, 11 pouces 2 lignes 2 points.

Pied de Turin ou *de Piémont*, 16 pouces selon Scamozzi.

Pied de Venise, 12 pouces 10 lignes.

Pied de Vienne en Autriche, 11 pouces 3 lignes.

PIED SELON SES DIMENSIONS.

Pied courant. C'est le *pied* qui est mesuré suivant sa longueur.

Pied carré. C'est un *pied* qui est composé de la multiplication de deux *pieds* : ainsi un *pied* étant de 12 pouces, le *pied carré* est de 144 pouces, nombre qui provient de 12 multiplié par 12.

Pied cube. C'est un *pied* qui contient 1728 pouces cubes, nombre qui est formé du produit du *pied carré* par le *pied simple*.

PIED CONSIDÉRÉ DANS LES DIVERS EMPLOIS QU'ON FAIT DE CE MOT.

Le mot *pied* s'emploie dans une multitude de cas, et s'applique à un très-grand nombre de choses dans l'architecture; il suffit d'en faire simplement une courte mention. Tout le monde sait en effet qu'on dit le *pied* d'un mur, d'une colonne, d'une tour, etc.: *pied* alors ne signifie que l'extrémité inférieure, c'est-à-dire cette partie de l'objet qui lui est ce que le *pied* est au corps de l'homme.

On donne le nom de *pied* à plus d'un genre de supports que l'art de l'ornement sait embellir, et qui ajoutent un fort grand prix aux objets dont ils font partie. Ainsi les anciens avoient appelé *tripodes*, à trois *pieds*, *trépieds*, ces autels portatifs en bronze, qu'on imita depuis en marbre, et qui consistoient en un brasier soutenu par trois supports ou *pieds*, qu'on auroit pu appeler également jambes. Les *pieds* dont on parle formoient le principal mérite de ces ouvrages, parmi lesquels on peut citer de véritables chefs-d'œuvre d'invention, de composition, de goût et d'exécution. Ce fut jadis pour la sculpture d'ornement un sujet inépuisable, et où l'art des meubles modernes trouve à copier les plus agréables modèles pour la forme et les détails. Mais nous renvoyons, pour en traiter plus amplement, au mot *trépied*. (*Voyez* ce mot.)

Les anciens portèrent aussi le goût du même genre de luxe dans les *pieds* des lits sur lesquels les convives se plaçoient pour leurs repas. Le plus souvent on les faisoit d'ivoire. C'étoit un grand objet de commerce que la fabrication des *pieds* de tout genre dont on ornoit les siéges, les tables, les buffets. On y employoit les métaux et les matières les plus précieuses, et l'art de l'ornement y ajoutoit un prix infiniment plus grand.

Il suffira, pour en donner une idée, de rappeler au lecteur les diversités de formes que l'artiste a su leur donner. Tantôt ce sont des pattes d'animaux; tantôt des figures de griffon, de sphinx, d'animaux symboliques; tantôt des enroulemens capricieux, des contours en volutes, etc.; tantôt des balustres, des colonnes, des pilastres, des montans d'arabesques.

La plupart de ces formes s'étant naturalisées aussi dans l'exécution et l'ornement des meubles et des objets d'embellissement que l'architecture des modernes s'est appropriés, nous n'alongerons pas cet article de la notion de tous les emplois qu'on fait du mot *pied*. On sait qu'il y a des *pieds* de siéges, de trônes, de tables, de consoles, de guéridons, et qu'on les adapte à ces usages tantôt au nombre de quatre, et même plus, tantôt au nombre de trois, tantôt en n'y en employant qu'un, comme dans ce qu'on appelle *guéridon*.

Cette dernière manière trouve une application assez fréquente dans certains bassins de fontaines jaillissantes qu'on fait en marbre. La coupe du milieu de laquelle sort le jet ou le bouillon d'eau est portée sur un balustre, ou rond ou à pans, qu'on orne de feuillages sculptés. Il y a ainsi, dans ce qu'on appelle la *colonnade* des jardins de Versailles, trente-un *pieds* de marbre qui soutiennent autant de bassins de marbre blanc.

En construction, on appelle :

Pied de biche, une barre de fer dont un bout est attaché à un crampon dans un mur, et dont l'autre, en forme de crochet, s'avance ou recule dans les dents d'une crémaillère, sur un guichet de porte cochère, pour empêcher qu'il ne soit forcé.

Pied de chèvre. C'est une troisième pièce de bois qu'on ajoute à une chèvre pour lui servir de jambe lorsqu'on ne peut l'appuyer contre un mur pour enlever quelque fardeau de peu de hauteur, comme une poutre sur des tréteaux pour la débiter.

Pied de mur. C'est la partie inférieure d'un mur, laquelle (selon le langage de la construction) est comprise depuis l'empattement de la fondation jusqu'au-dessus, ou à la hauteur de retraite.

PIÉDESTAL, s. m. Est un mot français par lequel nous traduisons le mot grec et latin *stylobata*, que nous employons aussi dans la langue de l'architecture. Mais *stylobate*, par sa composition, signifie *porte-colonne*. Quelle que soit la composition du mot *piédestal*, *piedestallo*, *piedistylo* en italien, et quand on en concluroit qu'il est équivalent du mot grec, toujours seroit-il vrai qu'il a une signification plus générale, c'est-à-dire qu'on applique ce mot à désigner le support de beaucoup de corps et d'objets différens d'une colonne.

PIÉDESTAL CONSIDÉRÉ DANS SES RAPPORTS AVEC LES STATUES ET AUTRES OBJETS.

Ce qu'on appelle *piédestal*, défini dans son acception générale, est un corps de matières, de formes et de proportions différentes, et diversement orné, qu'on donne pour support à des statues, à des bustes, à des vases, à des candelabres, à des cadrans solaires, à des tombeaux ou cénotaphes, etc.

Quant à la matière, on fait des *piédestaux* en pierre, en marbre, en métal, en maçonnerie, en plâtre, en stuc, en bois, selon l'importance, la richesse ou la variété des objets qu'on y impose.

Quant à la forme, on fait des *piédestaux* carrés, circulaires, ovales, et même quelquefois triangulaires.

La proportion des *piédestaux*, dans la diversité des emplois qu'on vient d'indiquer, ne sauroit avoir de règles déterminées, comme on l'a fait à l'égard de ceux qu'on emploie sous chaque ordre de colonnes. Il semble qu'en général il ne convient guère de donner au *piédestal*, en hauteur, plus du double de son épaisseur. Mais ces rapports varient beaucoup, selon la dimension de l'objet qu'il est destiné à supporter, selon le point de distance d'où on doit le considérer, selon l'effet qu'on veut faire produire à tout l'ensemble.

Le point de goût le plus important en cette matière est celui qui regarde les *piédestaux* qu'on destine aux statues, en raison de leur nature, de leur objet, de leur dimension et de leur position.

Mais sous combien de rapports une statue ne peut-elle pas être considérée? Si c'est un ouvrage d'art, objet d'étude pour les artistes, il conviendra que la figure soit le plus qu'il est possible rapprochée de l'œil, pour qu'on puisse en parcourir avec facilité les moindres détails.

Une statue assise, par exemple, ou couchée, comportera un *piédestal* plus élevé qu'une figure en pied.

Si la statue doit être placée dans une niche *à cru*, c'est-à-dire qui prend naissance du sol, il conviendra de donner au *piédestal* une mesure combinée de la hauteur de la statue et de celle de la niche.

Quand une statue est destinée à figurer en plein air, dans un local spacieux, et comme point de décoration pour la vue, le *piédestal*, alors partie importante du monument, exige une proportion un peu plus indépendante de la statue.

On avoit peut-être un peu trop abusé de cette liberté dans les *piédestaux* des statues équestres des rois de France. Il y en eut dont la hauteur portoit la figure du héros à une telle distance de la vue, que l'œil en discernoit avec peine les traits. Tel fut le *piédestal* de la statue équestre de Louis XV, par Bouchardon. Il semble que dans de pareils monumens la mesure de la hauteur du *piédestal* ne devroit guère excéder la moitié de celle de la statue.

L'on a fait de toutes sortes de formes les *piédestaux* des statues équestres. On en a fait, selon les goûts régnant dans chaque siècle, de quadrangulaires, de circulaires ou ovales; on en a fait avec des ressauts, avec des angles arrondis ou chantournés. Mais, après toutes sortes de variations, le bon goût, qui en architecture n'est guère autre chose que le bon sens appliqué à la manière d'être de toutes les compositions, a fait revenir à la forme naturelle, qui est la quadrangulaire. Un *piédestal* du genre de ceux dont on parle doit d'abord offrir une idée de solidité dans sa masse, qui ne sauroit bien s'accorder qu'avec une certaine simplicité, quant à la forme générale et à celle des détails. Des profils sages et suffisamment prononcés en font l'ornement nécessaire. A l'égard de sa décoration, la plus naturelle est celle des bas-reliefs dont ses faces seront ornées, et des inscriptions qu'on y gravera.

PIÉDESTAL CONSIDÉRÉ DANS SON RAPPORT AVEC LES COLONNES.

Le *piédestal* considéré architectoniquement, et qu'on l'emploie dans beaucoup de cas, comme partie d'un ordre de colonnes, est un corps carré, avec base et corniche, qui porte la colonne et lui sert de soubassement.

Généralement parlant, et en stricte théorie, le *piédestal* est une chose tout-à-fait indépendante de la colonne, surtout isolée; aussi ne cite-t-on pas beaucoup d'exemples d'ordonnances isolées dont les colonnes posent sur cette sorte de supplément de base, qui doit passer pour une superfetation. On ne sauroit nier que le besoin d'employer des colonnes de marbre trop courtes pour l'élévation à laquelle on les destine, n'ait pu faire excuser et ne puisse justifier encore dans quelques occasions l'addition du *piédestal* sous des colonnes ainsi données.

La même sévérité ne sauroit avoir lieu lorsqu'il s'agit de ces ordonnances dont les colonnes sont engagées dans les piédroits, ou adossées à des murs, surtout lorsqu'un soubassement continu, ou en manière d'appui, comme dans certaines galeries, rend necessaire de le profiler en saillie sous les colonnes. D'autres convenances ont encore engagé à pratiquer des *piédestaux* sous les colonnes qui servent d'ornemens aux arcs de triomphe. Ces monumens, comme on le sait, participent plus ou moins de la forme et du caractère des portiques en arcades et en piédroits. Les colonnes y sont plus de décoration que de nécessité, et les champs des *piédestaux* offroient à la sculpture des champs très-favorables aux figures qu'on y représentoit.

Une multitude de monumens et de grandes constructions à plusieurs étages de portiques, de piédroits et de colonnes engagées, tels que les théâtres, les cirques, les amphithéâtres, rendirent très-commun l'usage des *piédestaux* sous les colonnes, et les modernes en ont usé dans presque tous leurs édifices, dans l'intérieur des églises, dans leurs frontispices, dans les façades des palais, dans les galeries de leurs cours, etc.

En subordonnant ainsi à chaque ordre de colonnes un *piédestal*, il fut naturel d'en coordonner la proportion et les profils au caractère de l'ordre. Les anciens l'avoient fait. Les modernes, dans leurs traités, ont constamment réuni la règle des mesures et des profils propres de chaque ordre, à celle des mesures et des profils qui conviennent à son *piédestal*. Le *piédestal*, dans leurs théories, est devenu sinon une partie nécessaire, du moins l'accessoire obligé de l'ordre; et comme presque toutes ces théories font partie des exemples de l'architecture des Romains, qui semblent avoir admis plus de variétés d'ordres que les Grecs, on s'est étudié à établir, entre ce qu'on appelle les cinq ordres, une progression de proportions et d'ornemens qu'on a dû naturellement appliquer aux cinq genres de *piédestaux*, toscan, dorique, ionique, corinthien et composite. C'est pour nous conformer à l'usage des méthodes reçues dans les écoles que nous allons rapporter les règles sur lesquelles on s'est accordé à cet égard.

Piédestal toscan. Ce *piédestal* est le plus simple de tous; il n'a qu'une plinthe et un astragale ou un talon couronné pour sa corniche. Le cavet de cette corniche a un cinquième et demi du petit module, et le cavet de la base en a deux, à prendre du *piédestal* même. La base et la corniche ont l'une et l'autre les moulures du *piédestal* corinthien dans la colonne Trajane. Le *piédestal* de Palladio n'a qu'une espèce de socle carré sans base et sans corniche. Celui qu'on a le plus souvent adopté en France, d'après Scamozzi, tient un milieu entre les deux excès.

Piédestal dorique. Ce *piédestal* a des moulures, un cavet et un larmier dans sa corniche. Il est un peu plus haut que le *piedestal toscan*. Telle est sa proportion : on partage le tiers de toute sa base en sept parties, dont on donne quatre au tore, qui est sur le socle, et trois au cavet. La saillie du tore est celle de toute la base, et celle du cavet a deux cinquièmes du petit module au-delà du nu du dé. A l'égard de la corniche, elle a un cavet avec son filet au-dessus, et ce filet soutient un larmier couronné d'un filet. Pour proportionner ces membres, on les partage en six parties, dont cinq sont pour le larmier et la sixième pour son filet. Un cinquième et demi du petit module au-delà du nu du dé forme la saillie du cavet avec son filet. On en donne trois cinquièmes au larmier, et trois et demi à son filet. Selon Vignole, Serlio et Perrault, ces membres forment le caractère du *piédestal dorique*. Scamozzi y met un filet entre le tore et le filet du cavet, et Palladio y ajoute une doucine.

Piédestal ionique. On donne à ce *piédestal*, orné de moulures presqu'en tout semblables à celles du

piedestal dorique, deux diamètres de haut et deux tiers environ. Sa base a le quart de toute la hauteur; la corniche a le demi-quart, et les moulures de la base ont le tiers de toute la base. La proportion de ces moulures se règle en divisant le tiers de sa base en huit parties qu'on divise ainsi : quatre à la doucine et une à son filet, deux au cavet et une à son filet. La saillie de ce dernier membre est du cinquième du petit module, celle du filet de la doucine de trois; reste la corniche, dont les parties sont un cavet avec son filet au-dessous, et un larmier couronné d'un talon, avec son filet. Ces profils ou membres étant partagés en dix parties, deux sont pour le cavet, une pour le filet, quatre pour le larmier, deux pour le talon, et une pour son filet. Enfin la saillie de ces membres de la corniche est la même que celle de la doucine et du cavet dont on vient de parler.

Piédestal corinthien. La quatrième partie de la hauteur de la colonne forme la hauteur de ce *piédestal*. On le divise en neuf parties, dont une est pour la cymaise, deux pour la base, et les autres pour le dé. Cette base est composée de cinq membres; savoir, un tore, une doucine avec son filet, et un talon avec son filet au-dessus. De neuf parties dont un tiers de la base est formé (les deux autres tiers sont pour le socle), le tore en a deux et demie, la doucine trois, et une demie pour son filet; le talon deux et demie, et son filet une demie. Ce premier membre a la saillie de toute la base, la doucine a la sienne égale aux deux cinquièmes trois quarts du petit module, et la saillie du talon avec son filet est d'un cinquième.

Six membres composent la corniche du *piédestal corinthien* : un talon avec son filet, une doucine, un larmier, deux pour le talon et une pour le filet. Pour les saillies on donne au talon avec son filet un cinquième du petit module, deux cinquièmes et demi-tiers de la doucine, trois au larmier, et un cinquième au talon supérieur, avec son filet.

Piédestal composite. Ce *piédestal* est semblable, pour la proportion, au *piédestal* corinthien; mais les profils de sa base et de sa corniche sont différens. Sa base est composée d'un tore, d'un petit astragale, d'une doucine avec son filet, d'un gros astragale et d'un filet. De dix parties de cette base le tore en a trois, le petit astragale une, le filet de la doucine une et demie, la doucine trois et demie, le gros astragale une et demie, et le filet qui fait le congé une demie. Les saillies de ces membres sont égales à peu près à celles de ceux du *piédestal* corinthien.

Un filet avec son congé, un gros astragale, une doucine avec son filet, forment la corniche qui occupe la huitième partie du *piédestal*. Le filet a une douzième partie et demie de toute la corniche, l'astragale une et demie, la doucine trois et demie, le filet une demie, le larmier trois, le talon deux, et le filet une. Les saillies de ces membres sont à peu près les mêmes que celles de la corniche du *piédestal* corinthien.

Le *piédestal composite* a de hauteur la troisième partie de la colonne.

On donne différens noms aux *piédestaux*, selon leurs formes et leurs emplois. On dit :

Piédestal composé. C'est un *piédestal* d'une forme extraordinaire, comme ronde, carrée longue, arrondie, ou avec plusieurs retours. Il sert pour porter les groupes de figures, les statues, les vases, etc.

Piédestal continu. *Piédestal* qui, sans ressaut, porte un rang de colonnes; tel est celui qui soutient les colonnes ioniques cannelées du palais des Tuileries, du côté du jardin.

Piédestal double. C'est le nom qu'on donne à celui qui porte deux colonnes, et qui a plus de largeur que de hauteur. On trouve de ces *piédestaux* à plusieurs des portails d'église qui ont des colonnes adossées aux murs et accouplées.

Piédestal en adoucissement. Ainsi appelle-t-on le *piédestal* dont le corps ou le milieu est bombé. C'est là un de ces caprices que le bon sens et le goût réprouvent.

Piédestal en balustre. On en fait de cette façon pour supporter, en manière de guéridon, une coupe. (*Voyez* plus haut.)

Piédestal flanqué. *Piédestal* dont les encoignures sont flanquées ou cantonnées de quelques corps, comme de pilastres attiques ou en consoles, etc.

Piédestal irrégulier. Celui dont les angles ne sont pas droit dans le plan, ni les faces égales ou parallèles, mais quelquefois ceintrées, par la sujétion de quelque plan, comme d'une tour ronde ou creuse.

Piédestal orné. C'est celui qui, non-seulement a ses moulures taillées d'ornemens, mais encore a ses tables fouillées ou en saillies, ornées de bas-reliefs, de chiffres, d'armoiries, etc. soit que ces ornemens soient pris dans la matière même du *piédestal*, soit qu'ils y soient rapportés en bronze, comme on le pratique à l'égard des *piédestaux* qui supportent les statues équestres, et d'autres monumens honorifiques.

Piédestal carré. On appelle ainsi celui qui est égal en hauteur et largeur; tels sont les *piédestaux* de l'arc des lions à Vérone, d'ordre corinthien, et que quelques-uns, comme Serlio et Philander, ont affectés à leur ordre toscan.

Piédestal triangulaire. On n'use guère de ce *piédestal* en architecture; on l'a quelquefois placé sous des groupes, et d'autres fois on le voit, en manière d'autel, servant, dans l'antique, de support à des candélabres.

PIÉDOUCHE, s. m. Ce mot est le même que le mot italien *pieduccio*, petit pied.

On applique ce nom à un très-petit piédestal qu'on donne pour support à de petits objets, à de petites figures, et le plus ordinairement à des têtes ou à des bustes; sa forme la plus ordinaire, chez les modernes, est celle d'un grand cavet avec des moulures en haut et en bas.

On fait le plus souvent les *piédouches* circulaires, mais il y en a aussi de carrés, avec le même adoucissement et les mêmes moulures. Du reste, la proportion de ces sortes de bases n'est déterminée que par la mesure du buste et par la masse qu'elles doivent supporter.

Il y a des personnes qui condamnent la forme habituelle du *piédouche*, comme étant molle, sans caractère, et semblant être, ainsi que le balustre, l'ouvrage du tourneur plutôt que celui de l'architecte. Nous ne trouvons point effectivement cette forme employée par les anciens, qui nous ont transmis et de petites figures, et aussi des bustes sur des *piédouches*, mais ils sont le plus souvent carrés; ils portent un petit cartel pour recevoir une inscription. Nous avouerons que cette forme carrée, sous un buste, a peu d'agrément, qu'elle est lourde, et fait peu valoir ce qu'on y impose. On a trouvé dans l'antique, surtout pour de petites figures en bronze, des *piédouches* d'une forme plus agréable (on peut la voir dans le *Recueil des bronzes du Muséum d'Herculanum*). Ces *piédouches* circulaires ont une forme alongée et pyramidale; au lieu de la gorge trop rentrée ou du cavet très-creusé du *piédouche* moderne, leur fût ne décrit qu'une courbe très-légère, et est susceptible de recevoir des ornemens.

PIÉDROIT, s. m. C'est le nom qu'on donne à cette partie de la construction d'une arcade, d'une porte ou d'une fenêtre, qu'on appelle aussi jambage ou *trumeau*, et qui comprend le bandeau ou chambranle, le tableau, la feuillure et l'écoinçon.

Dans l'architecture des grands édifices, où l'on emploie les ordres des colonnes avec des arcades, le *piédroit* reçoit ou des pilastres, ou des colonnes tantôt engagées, tantôt simplement adossées. Il participe alors au genre et à la nature d'ornemens propres à chaque ordre.

Si l'ordre y est appliqué sans piédestal, le *piédroit* ne reçoit aussi alors qu'un socle, avec une simple moulure; si l'on donne un piédestal à l'ordre, comme dans les arcs de triomphe, quelquefois la corniche de ce piédestal, ou une partie de ses moulures, se profile sur le *piédroit*. L'ornement principal de ce dernier consiste dans le bandeau qui le couronne, et sur lequel viennent reposer les bandes de l'archivolte.

Comme chaque archivolte reçoit, selon le caractère plus ou moins simple, plus ou moins riche de l'ordonnance générale, plus ou moins de profils dans ses bandes, et aussi plus ou moins d'ornemens, de même l'espèce de chapiteau, ou ce qui sert de couronnement au *piédroit*, aura ou peu de profils, et des profils tout lisses, s'il s'agit d'un ordre sévère, ou des profils multipliés, et taillés d'ornemens, dans l'ordre qui exprime la variété et la richesse.

Du reste, le *piédroit* fait une partie si essentielle de la plupart des constructions, que sa manière d'être taillé, façonné ou appareillé, contribue beaucoup au caractère général de l'édifice. On fait des *piédroits* rustiques, on en fait de taillés en bossages et en refends. En un mot, le *piédroit* entre dans le système d'appareil que l'architecte a cru devoir affecter à son monument.

PIERRE, s. f. Matière plus ou moins dure, plus ou moins solide, qu'on emploie le plus généralement à bâtir, et qu'on trouve soit en terre, à une plus ou moins grande profondeur, et par couches ou lits, soit en plein air, sur les sommets des montagnes, soit dans ces masses qu'on appelle des *rochers*.

Les diversités de *pierres* sont telles et si nombreuses, selon les pays et les contrées où il s'en rencontre, que l'énumération de leurs variétés, et des noms qu'elles reçoivent, seroit la matière d'un ouvrage qu'il ne sera très-probablement jamais possible de rendre complet.

Comme il ne sauroit être ici question de considérer les *pierres* d'après les connoissances géologiques de l'histoire naturelle et d'après l'analyse de leur substance ou de leur formation, nous ne nous assujétirons, dans leur nomenclature, qu'aux variétés des qualités qui les distinguent dans l'art de bâtir, aux différens noms qui leur sont imposés par les emplois qu'on en fait ou par les pays qui les produisent.

A l'égard de cette dernière nomenclature, nous n'avons pas besoin de prévenir le lecteur qu'il eût été impossible de lui donner l'étendue qu'elle comporte. Déjà dans quelques articles particuliers on a fait mention de certaines espèces de *pierres* et de marbres qui, employées par les anciens, ont acquis une certaine célébrité. On se contentera ici de relater la plus grande partie des qualités de *pierres* qu'on emploie à Paris dans les constructions.

Des différens noms de pierres, suivant leurs espèces.

Pierre d'Arcueil près Paris. Cette *pierre* porte de hauteur du banc, nette et taillée, depuis 14 pouces jusqu'à 24. Il y en a une espèce, qu'on appelle de *bas appareil*, qui ne porte que 9 à 10 pouces.

Pierre de belle hache. On la tire vers Arcueil, d'un endroit appelé la *carrière royale*. Elle porte de hauteur 18 à 19 pouces. C'est une des *pierres* les plus dures, mais il s'y rencontre des cailloux.

Pierre de bon banc. Cette *pierre*, qui se tire près de Vaugirard, porte depuis 13 jusqu'à 24 pouces de hauteur.

Pierre de Caen en Normandie. Espèce de *pierre*

noire qui tient de l'ardoise (*voyez* Ardoise), mais qui est beaucoup plus dure. Elle reçoit le poli et sert dans les compartimens des carrelages.

Pierre de la Chaussée près Bougival, à côté de *Saint-Germain en Laye*. Cette *pierre* porte 15 à 16 pouces.

Pierre de Cliquart près d'Arcueil. On l'appelle aussi de *bas appareil*. Elle porte 6 à 7 pouces.

Pierre de Saint-Cloud. *Pierre* qu'on tire au lieu du même nom, près Paris, et qu'on trouve nette et taillée, depuis 18 jusqu'à 24 pouces de hauteur.

Pierre de Fécamp. On trouve cette *pierre* dans la vallée de ce nom, près Paris; elle a 15 à 18 pouces de hauteur.

Pierre de lambourde. Cette *pierre* se trouve près d'Arcueil; elle porte depuis 20 pouces jusqu'à 60 de hauteur, mais on la délite. On trouve aussi de la *lambourde* hors du faubourg Saint-Jacques, à Paris, qui a depuis 18 jusqu'à 24 pouces.

Pierre dure de Saint-Leu. On la tire aux côtes de la montagne d'Arcueil.

Pierre de liais. On en distingue deux espèces, qu'on appelle, l'une *franc liais*, l'autre *liais férant*, qui est plus dur que le *franc*. On les tire tous deux de la même carrière, hors de la porte Saint-Jacques, près Paris. Il y a aussi le *liais rose*, qu'on tire près de Saint-Cloud; il est plus doux, et reçoit un beau poli au grès. Le banc de ces différentes espèces porte de 6 à 8 pouces de hauteur.

Pierre de Meudon près Paris. Cette *pierre* porte depuis 14 jusqu'à 18 pouces; il y en a une sorte qu'on appelle *rustique de Meudon*, qui est plus dure et plus trouée, mais qui a la même hauteur.

Pierre de Montesson près Nanterre, à deux lieues de Paris; elle porte de 9 à 10 pouces.

Pierre de Saint-Nom, au bout du parc de Versailles. Cette *pierre* a depuis 18 jusqu'à 22 pouces de hauteur.

Pierre de Senlis. On prend cette *pierre* à Saint-Nicolas-lès-Senlis, à deux lieues de Paris; elle porte depuis 12 jusqu'à 16 pouces.

Pierre de Souchet. Se trouve hors du faubourg Saint-Jacques près Paris; elle porte depuis 12 jusqu'à 16 pouces.

Pierre de Tonnerre en Bourgogne. Elle a depuis 16 jusqu'à 18 pouces.

Pierre de Vaugirard près Paris. Elle est dure et grise, et a 18 à 19 pouces.

Pierre de Vergelé. On tire cette *pierre* de Saint-Leu, à dix lieues de Paris; elle porte 18 à 20 pouces.

Pierre de Vernon, à 12 lieues de Paris. Son banc porte depuis 2 jusqu'à 3 pieds de hauteur.

On designe par les noms suivans quelques espèces de *pierres* plus tendres.

Pierre d'ardoise. (*Voyez* Ardoise.)

Pierre de craie. (*Voyez* Craie.)

Pierre de Saint-Leu, à 10 lieues de Paris. Elle porte depuis 2 jusqu'à 4 pieds.

Pierre de Maillet et de Trocy. On tire cette *pierre* de Saint-Leu; celle de Trocy a cela de particulier, que son lit est fort difficile à connoître. On ne le découvre que par de petits trous.

Pierre de tuf. (*Voyez* Tuf.)

Différens noms donnés à la pierre selon ses qualités.

Pierre à chaux. Sorte de *pierre* grasse qu'on tire ordinairement des montagnes, et qu'on calcine pour faire de la chaux.

Pierre à plâtre. C'est une espèce de *pierre* de la nature des talcs et des albâtres, qu'on cuit dans des fours et qu'on pulvérise ensuite pour faire du plâtre. (*Voyez* Platre.)

Pierre de couleur. On donne ce nom généralement à toute *pierre* qui n'est pas blanche; il y en a aussi de grisâtres, de noirâtres, de rougeâtres et de jaunâtres. L'emploi de ces *pierres* produit souvent des variétés agréables dans les bâtimens.

Pierre de taille. On appelle ainsi toute *pierre* dure ou tendre, qui peut être équarrie ou taillée avec paremens, ou même avec détails d'architecture, pour la solidité ou la décoration des édifices.

Pierre fine. Se dit de toute *pierre* qui est difficile à travailler, à cause de sa dureté et de sa sécheresse.

Pierre franche. C'est ainsi qu'on appelle toute *pierre* qui est parfaite en son espèce, qui n'a ni la dureté de ce qu'on appelle *ciel* dans les carrières, ni le tendre de ce qu'on nomme *moellon*.

Pierre fusilière. Espèce de *pierre* dure et sèche, qui tient de la nature du caillou; elle est ordinairement grise et noirâtre.

Pierre gelisse ou *verte*. C'est celle qui, étant nouvellement tirée de la carrière, n'a point encore jeté son humidité.

Pierre pleine. Se dit de toute *pierre* dans laquelle il ne se trouve ni coquillages, ni cailloux, ni moyes, ni trous.

Pierre poreuse ou *trouée*. *Pierre* qui a des trous, comme le rustique de Meudon, le tuf et toutes les *pierres* meulières. On l'appelle aussi *choqueuse*.

Différens noms donnés à la pierre selon ses façons.

Pierre bien faite. Se dit d'une *pierre* qui approche de la figure cubique, et que l'on équarrit presque sans déchet.

Pierre de haut appareil. Est celle dont le banc

porte une grande hauteur, comme celles de Vernon, de Saint-Cloud, de Saint-Nom, de Vaugirard, de Saint-Leu.

Pierre de bas appareil. Est celle dont le banc porte peu de hauteur, par exemple moins d'un pied.

Pierre débitée. C'est une *pierre* qui est sciée : la *pierre* dure se débite à la scie sans dents, avec l'eau et du grès pilé; la *pierre* tendre, comme le Saint-Leu, le tuf, la craie, etc. avec la scie à dents.

Pierre d'échantillon. C'est un bloc de *pierre* d'une mesure déterminée, commandée exprès aux carrières.

Pierre d'encoignure. *Pierre* qui a deux faces ou paremens et qui forme l'angle saillant ou rentrant d'un bâtiment.

Pierre ébousinée. *Pierre* dont on a enlevé le bousin ou le tendre.

Pierre en chantier. Est celle qui est callée par le tailleur de pierres, et qui est disposée pour être taillée.

Pierre en débord. Se dit des *pierres* que les carriers font voiturer sur les ateliers, sans ordre, et dont on n'a pas besoin.

Pierre esmillée. *Pierre* qui est équarrie et taillée grossièrement avec la pointe du marteau, pour être employée seulement dans les garnis des gros murs et dans le remplissage des piles et culées de pont.

Pierre faite. Celle qui est entièrement taillée et prête à être enlevée pour être posée à sa place.

Pierre fusible. Celle qui par l'opération du feu change de nature et devient transparente.

Pierre hachée. *Pierre* dont les paremens sont dressés avec la hache du marteau bretelé, pour être ensuite layée ou rustiquée.

Pierre layée. Est celle qui est travaillée à la laye, ou marteau avec bretelures.

Pierre louvée. Est celle où l'on fait un trou pour recevoir la louve. (*Voyez* Louve.)

Pierre nette. Ainsi appelle-t-on celle qui est équarrie et atteinte jusqu'au vif.

Pierre parpaigne. C'est le nom qu'on donne à une *pierre* qui traverse toute l'épaisseur d'un mur, et qui en fait les deux paremens.

Pierre piquée. *Pierre* dont les paremens sont piqués à la pointe et dont les ciselures sont relevées.

Pierre polie. Est celle qu'on frotte avec le grès pour effacer les coups de ciseau et de marteau, et qui par sa dureté est susceptible de recevoir le poli.

Pierre ragréée au fer. *Pierre* qui est passée au riflard, espèce de ciseau large et dentelé.

Pierre retaillée. On appelle ainsi, non-seulement une *pierre* qui ayant été déjà taillée l'est une seconde fois avec déchet, mais encore toute *pierre* tirée d'une démolition et qu'on retaille pour être derechef mise en œuvre.

Pierre retournée. Celle dont les paremens opposés les uns aux autres sont d'équerre et parallèles.

Pierre rustiquée. Est celle dont le parement, après avoir été dressé, est piqué grossièrement à la pointe.

Pierre statuaire. Se dit de tout bloc d'échantillon destiné à faire une statue.

Pierre tranchée. Est celle où l'on fait une tranchée pour la débiter.

Pierre traversée. Celle où les traits des bretelures sont croisés.

Pierre velue. Nom qu'on donne à toute *pierre* brute, telle qu'on l'amène de la carrière.

Pierres à bossage ou *de refend.* *Pierres* qui, étant mises en œuvre, sont séparées par des canaux à égale distance, et qui représentent les assises des *pierres;* les joints des lits doivent être cachés dans le haut des refends; lorsque ces *pierres* sont en liaison, les joints montans sont dans l'un des angles du refend.

Pierres artificielles. Ce sont des matériaux propres à la bâtisse qui sont formés par l'art, comme sont les briques, le beton, etc.

Pierres feintes. Se dit de tous ornemens des murs de face, dont les crépis et enduits de plâtre, stuc ou mortier, sont façonnés de manière à imiter, au moyen de refends et de bossages, les murs de *pierre.*

Pierres fichées. Sont celles dont les joints sont remplis de coulis ou de mortier clair.

Pierres jontoyées. Ce sont des *pierres* qui ont le dehors de leurs joints bouché et ragréé de mortier serré, de plâtre ou de ciment.

Différens noms donnés à la pierre selon ses usages.

Pierre à laver. *Pierre* plate, dont la surface supérieure est creusée d'environ deux pouces, en conservant un rebord tout autour, et qui sert dans une cuisine à laver la vaisselle.

Pierre d'attente. Ainsi se nomme toute *pierre* à laquelle on laisse une saillie hors du mur, soit pour tailler quelque ornement de sculpture, soit pour faire liaison avec un autre bâtiment qui sera construit auprès dans la suite. (*Voyez* Harpes.)

Pierre de touche. Espèce de marbre noir que les Italiens appelent *pietra di paragone*, *pierre* de comparaison, parce qu'elle sert à éprouver les métaux.

Pierre incertaine. Est celle qu'on emploie en lui laissant dans tous les pans et angles qu'elle offre sa forme irrégulière.

Pierre levée. (*Voyez* Levée.)

Pierre lithographique. Pierre dont on use pour y

dessiner avec un crayon gras, et qui, soumise à la pression, produit une imitation de la gravure sur cuivre ou sur bois.

Pierre noire. Espèce de *pierre* tendre dont on se sert pour dessiner, et que les ouvriers emploient pour tracer les ouvrages.

Pierre percée. Dalle de *pierre* dans laquelle on fait des trous, et qu'on place dans un châssis de *pierre* à feuillure, soit sur une voûte, pour donner de l'air ou du jour à un souterrain, soit pour l'écoulement des eaux dans un puisard, soit dans un mur devant l'avant-bout d'une pièce de bois pour lui donner de l'air. De ce genre est à peu près la *pierre à châssis* qui sert à fermer un regard ou une fosse d'aisance.

Pierres précieuses. Nom général qu'on donne aux *gemmes*, telles que topaze, sardoine, agathe, etc. et aussi à de certaines matières rares, comme le *lapis-lazzuli;* à des matières dures, telles que les porphyres, dont on fait des ouvrages précieux, des revêtemens dispendieux, etc. des devans d'autel, des tabernacles.

On appelle *pierre* de rapport toutes ces *pierres* rares et précieuses qu'on emploie en compartimens pour former des pavés en mosaïque.

Pierre milliaire. *Pierre* qui, sur les chemins, indique un nombre de mille pas géométriques.

Chez les Romains, toute route avoit son espace ainsi divisé, de mille en mille pas, par des bornes sur lesquelles on inscrivoit le nombre de chaque division, à partir du *milliaire doré* placé dans le *Forum*. On trouve encore aujourd'hui beaucoup de ces *pierres* avec leurs chiffres indicateurs. C'est aussi ce que nous apprennent ces mots des historiens latins, *primus*, *secundus*, *tertius*, etc. *ab urbe lapis*. (*Voyez* MILLIAIRE.)

L'usage des *pierres milliaires* est devenu très-commun aujourd'hui chez la plupart des nations modernes.

Pierre perdue ou *pierres perdues*. On appelle ainsi les *pierres* qu'on jette soit dans la mer, soit dans un lac, pour servir de fondement à une jetée ou à quelque autre ouvrage qui doit avoir sa base dans l'eau.

On donne le même nom aux *pierres* dites de *blocage*, qu'on jette dans une fondation à bain de mortier.

On nomme *pierres jectiles* celles qui peuvent être jetées avec la main, comme les gros et menus cailloux qui servent à affermir les aires des grands chemins, et paver les grottes, fontaines et bassins.

Pierre ponce. Est une *pierre* qui est si légère qu'elle nage sur l'eau. On place dans cette catégorie certaines scories volcaniques qui sont perforées comme des éponges, et dont on fait des voûtes de la plus grande solidité.

Pierre sépulcrale. Se dit de ces dalles de *pierre* ou de marbre portant une épitaphe, et que, dans les cimetières, on place sur les lieux où les corps sont déposés.

Pierre spéculaire. Est une *pierre* transparente qui se débite par *feuilles* plus ou moins épaisses, et qui jadis servoit de carreaux de vitre. (*Voyez* FENÊTRE et SPÉCULAIRE.)

Pierre de sanguine. Est une *pierre* tendre, d'un rouge brun, pesante, compacte, unie, et douce au toucher, dont on se sert pour dessiner. A cet effet, on la taille en crayons.

Il est une multitude d'autres dénominations de *pierres*, comme *pierre* à aiguiser, *pierre* à broyer, dont l'énumération seroit longue. Les usages de la *pierre* sont innombrables, et chaque jour doit en produire de nouveaux.

Différens noms donnés à la pierre selon ses défauts.

Pierre coquillière ou *coquilleuse*, *Pierre* dans laquelle il se rencontre de petites coquilles qui forment des trous dans ses paremens : telle est pour Paris la pierre de Saint-Cloud et celle de Saint-Nom.

Pierre coupée. Est celle qui, ayant été mal taillée, ne peut servir à la place où elle étoit destinée.

Pierre délitée. Celle qui est fendue à l'endroit d'un fil de lit, et qui, taillée avec déchet, ne peut servir qu'à faire des arases.

Pierre de soupré. C'est, dans les carrières de Saint-Leu, la pierre du banc le plus bas, et dont on ne se sert point, parce qu'elle est trouée et défectueuse.

Pierre de souchet. On nomme ainsi en quelques endroits la *pierre* du banc le plus bas qui, n'étant pas plus formée que le bouzin, est de nulle valeur.

Pierre en délit. Est celle qui dans un cours d'assises n'est pas posée sur son lit de carrière.

Pierre fêlée. *Pierre* qui est traversée par un fil ou veine courante. On dit *pierre entière*, celle qui est le contraire. Le son que rend la *pierre* lorsqu'on la frappe avec le marteau, fait connoître l'un et l'autre état de la matière.

Pierre feuilletée. *Pierre* qui se délite en feuillets ou écailles par l'effet de la gelée. La *lambourde*, entre autres *pierres*, est sujette à cet inconvénient.

Pierre gauche. Est celle dont les paremens et les côtés opposés ne se bornoient pas, parce qu'ils ne sont point parallèles.

Pierre grasse. Est celle qui est humide, et par conséquent sujette à se geler. Telle est, par exemple, la *pierre* appelée *cliquart*.

Pierre moyée. *Pierre* dont la moye ou le tendre est abattu avec perte, parce que son lit n'est pas également dur. Cela arrive très-souvent à la *pierre* de la Chaussée.

Pierre moulinée. *Pierre* qui est graveleuse, et qui

s'égrène à l'humidité. C'est un défaut particulier à la lambourde.

PIERRÉE, s. f. Canal souterrain, souvent construit à pierres sèches, et glaisé dans le fond, qui sert à conduire les eaux des fontaines, des cours et des combles.

PIEU, s. m. Grosse pièce de bois qu'on aiguise par un bout ou par les deux bouts, pour faire des barrières ou des palissades.

PIEUX, s. m. pl. (*Terme d'architecture hydraulique.*) Pièces de bois de chêne, qu'on emploie de leur grosseur pour faire les palées des ponts de bois, ou qu'on equarrit pour former ce qu'on appelle les *files de pieux* qui retiennent les berges de terre, les digues, etc. pour aider à construire les batardeaux. Les *pieux* sont pointus et ferrés comme les pilots. Ce qui en fait la différence, c'est qu'ils ne sont jamais enfoncés tout-à-fait dans la terre, et que ce qui en paroît au dehors est souvent équarri. (*Voyez* PILOTS.)

Pieux de garde. Ce sont des *pieux* qui sont au-devant d'un pilot, plus peuplés et plus hauts que les autres, et recouverts d'un chapeau. On en met ordinairement devant la pile d'un pont, et au pied d'un mur de quai ou de rempart, pour le garantir du heurt des bateaux et des glaçons, et pour empêcher le dégravoiement.

PIGEON. (*Voyez* ÉPIGEONNER.)

PIGNON, s. m. Se dit de la partie supérieure du mur de face d'un bâtiment ou d'une maison, qui se termine en pointe, et où aboutit la couverture d'un comble à deux égouts.

Telle étoit la forme de la devanture des anciennes maisons à Paris. Ce comble avoit ordinairement une assez grande saillie sur le mur de face, et formoit une sorte d'auvent qui mettoit à l'abri de la pluie. Cette forme est encore fort en usage dans les pays du nord. De là vint le proverbe, *avoir pignon sur rue*, pour dire être propriétaire d'une maison.

Ces sortes de *pignons* recevoient souvent des ornemens, soit en consoles faites en bois, soit en découpures chantournées.

Pignon à redents. On appeloit ainsi, dans les anciennes constructions en *pierre*, certain mur se terminant en pointe à la tête d'un comble à deux égouts, et dont les côtés sont par retraites en manière de degrés. On les pratiquoit ainsi, pour qu'ils pussent servir d'escaliers propres à conduire sur le faîtage lorsqu'il falloit réparer la couverture.

Cette pratique a lieu encore dans les pays du nord, où les combles sont forts pointus. De ce qui etoit un besoin on a fait une espèce d'ornement.

Pignon entrapeté. C'est celui qui, au lieu de former un triangle, est pentagonal, comme le *pignon* qui termine un comble brisé, dit *à la mansarde*, ou qui a la forme d'un trapèze, comme celui qui termine un comble brisé dont la partie supérieure est en croupe.

PILASTRE, s. m. Est le mot italien *pilastro*, lequel est formé du mot latin *pila*, pile, pilier. Ce qu'il faut entendre par *pilastre*, en architecture, s'exprimoit selon les cas, chez les Romains, ou par le mot *antæ* (*voyez* ce terme), ou par le mot *Parastatæ*, qui est grec, et indique un objet adossé à un autre; ce qui est une bonne définition du *pilastre*, lequel se trouve le plus souvent adossé à un mur.

§ Ier. *De l'origine, des variétés de forme et de disposition du pilastre.* — L'origine du *pilastre* nous est clairement révélée par sa forme primitive, qui fut carrée. Quelle qu'ait été celle de la colonne, il est très-vraisemblable qu'on dut, dès les premiers temps, la faire ou circulaire ou quadrangulaire. Nous avons fait plus d'une fois remarquer sur cette origine qu'en supposant le bois comme matière primitive, sur laquelle se forma et se regularisa l'architecture grecque, il falloit se garder de croire que l'art ait eu en vue d'imiter materiellement les troncs d'arbre dans leur état naturel. Dès que c'est l'arbre façonné en état de poutre ou de solive, qu'il faut se figurer comme élément de l'imitation dans les essais de l'art de bâtir, il doit passer pour constant qu'on put alors employer tout aussi naturellement, pour supports, les bois équarris que les bois arrondis.

Et voilà pourquoi, sans sortir des types de la construction primitive, on put par la suite faire, dans les édifices en pierre, des colonnes quadrangulaires.

Il faut en effet appeler colonnes carrées, piliers ou *pilastres*, ce que l'on désigne, dans les ordonnances des temples, par le mot *antes*. C'est, au front du mur de la *cella* du temple, soit prostyle, soit périptère, ce montant quadrangulaire dont le chapiteau diffère de celui qui appartient à l'ordonnance générale. (*Voyez* ANTE.) A plus forte raison doit-on appeler colonnes carrées de semblables montans en façon de pilier, lorsqu'ils sont isolés; comme nous montrerons qu'il y en eut jadis plus d'un exemple. Ce fut par suite de la même analogie qu'on regarda comme des colonnes carrées ce qu'on nomme généralement aujourd'hui *pilastres*. Ce ne peut être véritablement autre chose qu'une colonne quadrangulaire supposée être engagée plus ou moins dans l'épaisseur d'un mur. Voilà pourquoi le *pilastre* a toujours une surface plane.

Comme il y eut des colonnes circulaires dont la circonférence est censée engagée plus ou moins dans la construction d'un mur, il y eut de même des colonnes quadrangulaires qui, engagées de la même façon, produisirent ces ordonnances moins saillantes,

qu'on désigne par le mot *pilastres*. Telle dut être l'origine de ces apparences de support qu'on pourroit appeler *colonnes en bas-relief*, et dont l'usage est devenu si général chez les modernes.

Selon Perrault, les *pilastres* ou colonnes quadrangulaires isolées sont très-rares dans l'antique. On n'en trouve, dit-il, qu'un seul exemple au temple de Trevi (ou de Spolette), petit monument qui ne paroît point dater des beaux siècles de l'art. On s'est toutefois trop hâté de prononcer des arrêts aussi absolus, soit d'après ce qu'on trouve, soit d'après ce qu'on ne trouve point dans les restes de l'antiquité, dont il ne nous est pas parvenu la millième partie. Chaque jour en effet voit de nouvelles découvertes infirmer les opinions les plus accréditées, mais fondées uniquement sur l'absence des exemples.

Ainsi la description du grand temple de Jupiter Olympien à Agrigente, par Diodore de Sicile, nous avoit appris que ce temple pseudopériptère avoit à l'extérieur des colonnes engagées dans le mur, et que dans l'intérieur elles étoient carrées, ce qui rendoit certain que le mur de la *cella* étoit intérieurement orné de *pilastres*. Mais les découvertes qui sont résultées des fouilles faites sur l'emplacement de ce temple détruit, nous ont appris que l'espace intérieur de la *cella* étoit divisé en trois nefs formées par deux rangs, non de colonnes, mais de piliers ou *pilastres*, si l'on veut, isolés et quadrangulaires, au-dessus desquels s'élevoit un rang de colosses en manière d'*atlantes* soutenant la corniche ou l'entablement de la nef du milieu.

Voilà les principales variétés que comportent les *pilastres* quant à leur forme. Pour ce qui regarde les détails de leur disposition, il y a trois choses à y observer : 1° leur saillie sur le mur; 2° leur diminution; 3° leurs cannelures avec leurs chapiteaux.

Quant à la saillie du *pilastre*, Perrault observe que celui qui n'a qu'une face hors du mur doit avoir sa saillie de toute la moitié ou sortir tout au plus de la sixième partie de sa face, comme au frontispice de Néron, lorsque rien n'oblige à lui donner plus d'épaisseur. Les *pilastres* extérieurs du Panthéon n'ont en saillie que la dixième partie de leur surface; quelquefois on ne donne au *pilastre* que la quatorzième partie, ainsi qu'on le voit au *forum* de Nerva. Mais quand les *pilastres* doivent recevoir des impostes qui viennent se profiler contre leurs côtés, on leur donne en saillie le quart de leur diamètre. De même lorsque des demi-*pilastres* sont à des angles rentrans, il leur faut donner plus que la moitié de leur diamètre.

La théorie de la diminution du *pilastre* tient essentiellement à celle de la forme. Selon Perrault, on ne diminue pas ordinairement les *pilastres* lorsqu'ils n'ont qu'une face hors du mur. Ceux du dehors du portique du Panthéon sont ainsi sans diminution. Mais quand, les *pilastres* étant sur la même ligne que les colonnes, on veut faire passer l'entablement sur les uns et sur les autres (sans faire de ressaut), ainsi qu'il y en a aux côtés extérieurs du Panthéon, il faut alors donner au *pilastre* la même diminution qu'à la colonne (cela s'entend de la face de devant seulement), on le voit ainsi pratiqué au temple d'Antonin et Faustine. Si le *pilastre* a deux faces hors du mur, comme à une encoignure, et si une de ces faces regarde une colonne, cette face subira la même diminution que la colonne. Cela se voit aussi au portique de Septimius, où la face qui ne regarde point la colonne n'est point diminuée. Sur ces détails il y a beaucoup de variétés dans l'antique.

Quant aux cannelures à donner, ou non, aux *pilastres*, il règne encore plus de diversité chez les anciens. Quelquefois des *pilastres* cannelés se trouvent associés à des colonnes sans cannelures. Cela se voit au portique du Panthéon, ce qui peut s'expliquer par la différence des matières : les *pilastres* y sont de marbre blanc, lorsque les colonnes sont de granit, matière qui ne comporte pas le travail de la sculpture, et dont le principal mérite pour la vue tient au poli qui en fait ressortir le prix. Il y a quelquefois aussi des colonnes cannelées qui accompagnent des *pilastres* sans cannelures, l'exemple s'en trouve au temple de Mars Vengeur et au portique de Septimius. Disons encore que lorsque les *pilastres* ont en saillie moins de la moitié de leur diamètre, on ne pratique point de cannelures à cette partie qu'on appelle *en retour*.

Le nombre des cannelures n'a rien de fixe dans les *pilastres*, si l'on consulte sur ce point l'autorité de l'antique. Par exemple, il n'y en a que sept aux *pilastres* du portique du Panthéon, de l'arc de Septime Sévère et de celui de Constantin. Les *pilastres* de l'intérieur du Panthéon ont neuf cannelures; dans le *pilastre* les cannelures ont toujours lieu en nombre impair; si ce n'est qu'aux demi-*pilastres* qui font un angle rentrant, on met quatre cannelures au lieu de trois et demie, et cinq au lieu de quatre et demie, lorsque dans la même ordonnance les *pilastres* entiers en ont sept ou neuf. Cela se pratique pour éviter le mauvais effet du chapiteau, qui, étant replié dans l'angle, se trouveroit trop rétréci, surtout par en haut.

Les proportions des chapiteaux sont les mêmes aux *pilastres* qu'aux colonnes, pour ce qui regarde la hauteur, mais les largeurs sont différentes. Le développement de la forme du *pilastre*, si on le suppose quadrangulaire, donne un plus grand espace à chacune de ses faces. Nonobstant cette hypothèse, on observe de ne lui donner que le même nombre de feuilles, qui doit être huit pour la circonférence. Il y a cependant aux thermes de Dioclétien et au frontispice de Néron des exemples de douze feuilles au lieu de huit. On peut trouver encore plus d'une observation critique sur tous ces détails, dans le *Traité de l'ordonnance des colonnes* par Perrault, d'où nou-

avons extrait la plus grande partie de ces préceptes didactiques.

§ II. *De l'emploi et de l'abus du pilastre.* — Ce qu'on vient de dire a dû prouver que, selon la manière la plus ordinaire d'employer le *pilastre*, il n'est, en lui-même, autre chose, qu'une colonne carrée, qu'on suppose engagée dans un mur, et qui par conséquent peut être appliquée à l'ordonnance des édifices avec autant de raison et de convenance que la colonne circulaire, soit qu'on l'adosse à un massif, soit qu'on l'y engage.

Voilà pour celui qui ne veut admettre dans l'architecture que ce dont on peut se rendre raison en constatant son principe originaire.

Maintenant nous dirons que le *pilastre* peut être aussi considéré comme une représentation fictive de la colonne, et susceptible de la remplacer avec bienséance en beaucoup de cas. Quelques-uns, on le sait, voudroient exclure l'emploi du *pilastre* des pratiques usuelles de l'architecture, fondés sur ce que les monumens qui nous restent de l'art des Grecs ne nous le montrent pas comme ayant eu généralement cours dans leurs édifices. Nous répondrons à cela, d'une part, qu'il ne nous est guère parvenu de l'architecture vraiment originale des Grecs qu'un fort petit nombre d'espèces d'ouvrages. D'autre part, nous dirons que ceux de ces ouvrages dont on voudroit tirer des conséquences absolues contre l'emploi des *pilastres*, étant presque tous des temples assez uniformes dans leurs plans et leurs élévations, on ne sauroit conclure de là qu'une chose, c'est que l'usage général de leurs ordonnances n'admettoit le plus souvent que des colonnes isolées. Toutefois on a vu plus haut que le grand temple de Jupiter à Agrigente, avoit dans son intérieur des *pilastres* engagés et des *pilastres* isolés, ou des colonnes quadrangulaires.

Cela suffit pour rendre probable qu'en beaucoup d'autres genres d'édifices que nous ne pouvons plus connoître, les Grecs, aux meilleurs temps de l'art, ont pu encore appliquer le *pilastre* à la décoration de plus d'une sorte de monumens.

Nous ne nous arrêterons pas à prouver que l'architecture grecque à Rome fit un très-fréquent usage du *pilastre*. On pourroit en effet y citer un grand nombre d'édifices où le *pilastre* figure, soit en ordonnance décorative sans aucune corrélation avec des colonnes, soit mis en rapport avec les colonnes isolées. Il est, comme on le sait, un très-grand nombre de cas où les colonnes d'un portique, d'un avant-corps, se trouvent convenablement rappelées par des *pilastres* qui leur correspondent. Qui est-ce qui n'approuve pas qu'une plate-bande d'architrave, lorsqu'elle doit aboutir à un mur, aille y reposer sur le chapiteau d'un *pilastre* de même ordre que la colonne?

Il seroit trop long d'énumérer toutes les circonstances locales qui déterminent à employer des *pilastres* plutôt que des colonnes isolées ou engagées. Dans des intérieurs étroits et d'une petite dimension, la colonne entière ou occuperoit trop d'espace, ou seroit d'un effet trop lourd, et rapetisseroit, soit de fait, soit pour l'œil, l'étendue du local. Le *pilastre* s'accommode aisément aux différens genres de construction et d'espace; c'est véritablement, comme on l'a déjà dit, une colonne de bas-relief plus ou moins saillant. Cette diminution de saillie, de matière et de travail, est ce qui en rend l'emploi facile et peu dispendieux.

Mais c'est surtout aux devantures des maisons et des palais du second degré, que semble convenir la décoration des *pilastres*. L'architecture doit avoir, et a reellement des degrés de richesse accommodés à ceux des fortunes particulières et des rangs divers dans toute société. Les ordonnances de *pilastres*, appliquées aux façades des bâtimens d'habitation (soit que chaque étage reçoive son ordre, soit que le même ordre occupe la hauteur de deux étages) y produisent un aspect élégant, et on doit reconnoître qu'elles donnent à l'ensemble une sorte de valeur proportionnelle, qui sans cela affecteroit moins le spectateur, ou seroit moins bien saisie par les yeux.

Nous n'alléguerons en faveur de ces considérations d'autres exemples que ceux des palais construits par Bramante, Peruzzi, San-Gallo, Palladio, et tant d'autres qui ont su tirer de l'emploi des *pilastres* aux façades de leurs édifices, des effets tour à tour simples, élégans, et plus ou moins variés. Sans aucun doute les aspects de ces palais plairoient moins, bien que dans les mêmes masses et avec les mêmes proportions, si on leur enlevoit l'accessoire de cette décoration en *pilastres*.

De tout ceci il résulte que le *pilastre*, considéré dans son application de bas-relief aux édifices, est une représentation plus ou moins fictive de la colonne, et que l'emploi qu'on en fait comme décoration dominante dans les édifices, ne sauroit convenir aux monumens dont la grandeur, la haute destination et le caractère imposant exigent l'emploi des plus riches moyens de l'architecture. Comme l'effet produit par les masses de l'architecture est une des choses qui contribuent le plus à l'impression que les monumens nous font éprouver, on ne sauroit disconvenir qu'il n'y ait dans l'emploi des colonnes isolées un jeu de lumière et d'ombre qui agit avec beaucoup de vivacité sur nos sens.

Supposons (dit M. Le Roy) que toute la surface antérieure du Panthéon à Rome consistât dans un mur lisse, la vue de cette surface ne nous affecteroit certainement d'aucune manière.... Considérons deux façades, l'une composée de colonnes adossées à un mur, l'autre formée par des colonnes qui en seront assez éloignées pour former un péristyle; et supposons encore que, dans l'une et dans l'autre hypothèse, les entrecolonnemens soient égaux, et décorés

de même, on observera dans la dernière façade une beauté dont l'autre sera privée. Elle résultera uniquement des différens aspects, ou des points de vue variés que les colonnes présenteront au spectateur en se projetant sur le fond du péristyle qu'elles forment. Ajoutons que les colonnes ainsi isolées auront la propriété de produire des tableaux toujours variés, selon les positions toujours différentes d'où nous pourrons les considérer.

Qu'on suppose des colonnes touchant à un mur décoré, comme on voudra, de niches, de statues, de bas-reliefs, etc.; toutes ces richesses et leurs effets ne changeant presque point dans leur aspect, l'œil abandonnera promptement ce spectacle immobile où rien ne satisfait l'activité de l'esprit. Supposons, au contraire, en avant de ce même mur décoré, comme on l'a dit, des colonnes isolées formant péristyle, il y aura autant d'aspects divers que de points d'où le spectateur se placera. La magnificence des plafonds, ajoutée à celle du mur du fond, se multipliera sous toutes sortes de rapports divers, et satisfera de cent manières diverses cet instinct de changement et de nouveautés dont notre ame est avide.

Rien ne sauroit rendre un compte plus sensible de la supériorité de l'emploi des colonnes isolées sur celui des pilastres, et rien n'explique mieux l'insignifiance des frontispices ou portails d'églises en colonnes adossées.

Des différens noms qu'on donne aux pilastres.

Pilastres accouplés. Pilastres qui sont deux à deux.

Pilastre attique. C'est un petit pilastre d'une proportion particulière, et plus courte que ceux des trois ordres. Il y en a de deux sortes, de *simples* et de ravalés.

Pilastre bandé. C'est celui qui, à l'imitation des colonnes à bossages, a son fût divisé par des bandes.

Pilastre cannelé. Celui dont le fût est orné de cannelures.

Pilastre ceintré. C'est celui dont le plan est curviligne, parce qu'il suit le contour d'un mur circulaire, convexe ou concave. Tels seront les *pilastres* d'un dôme ou du rond-point d'une église.

Pilastre cornier ou *angulaire. Pilastre* qui contourne l'angle ou l'encoignure d'un bâtiment.

Pilastre coupé. Se dit de celui qui est traversé par une imposte qui passe par-dessus, ce qui fait un mauvais effet.

Pilastre dans l'angle. Pilastre qui ne présente qu'une encoignure, et qui de chaque côté n'a en saillie que le sixième ou le septième de son diamètre.

Pilastre de rampe. On appelle ainsi tous les *pilastres* à hauteur d'appui, qui ont quelquefois des bases et des chapiteaux, et qui servent à retenir les travées des balustres, des rampes d'escaliers et des balcons.

Pilastre diminué. C'est un *pilastre* qui, étant derrière une colonne ou à côté d'elle, en répète le même contour, et est diminué par le haut.

Pilastre double. Pilastre formé de deux *pilastres* entiers qui se joignent à angle droit et rentrant, ou à angle obtus, et qui ont leurs bases et leurs chapiteaux confondus.

Pilastre ébrasé. Pilastre plié en angle obtus, par sujétion d'un pan coupé, comme on le pratique aux églises qui ont un dôme sur leur croisée.

Pilastre engagé. On donne ce nom au *pilastre* qui, bien que placé derrière une colonne qui lui est adossée, n'en suit cependant pas le contour, mais qui est continu avec deux lignes parallèles, et dont la base et le chapiteau se confondent avec la base et le chapiteau de la colonne.

Pilastre en gaîne de terme. Pilastre qui est plus étroit par le bas que par le haut. Ce genre de *pilastre* ne s'emploie ordinairement que dans des ouvrages qui dépendent du caprice de la décoration plutôt que de l'art de l'architecture.

Pilastre flanqué. Pilastre accompagné de deux demi-*pilastres*, avec une médiocre saillie.

Pilastre grêle. On nomme ainsi celui qui a en hauteur plus de diamètres que n'en comporte la proportion ordinaire de son ordre. On en voit de semblables à quelques portails d'église.

Pilastre lié. On peut appeler ainsi celui qui est joint à une colonne par une languette, ou ceux qui ont quelques parties de leurs bases et de leurs chapiteaux jointes ensemble.

Pilastre plié. Celui qui est partagé en deux moitiés, dans un angle rentrant. Il y a de ces *pilastres* dans un grand nombre d'édifices.

Pilastre ravalé. C'est celui dont le parement est refouillé, et incrusté d'une table de marbre bordée d'une moulure, ou avec des ornemens, comme on en voit aux *pilastres* de l'arc des Orfèvres à Rome, ou avec des compartimens en relief ou des marbres de diverses couleurs.

Pilastre rudenté. Pilastre dont les cannelures sont remplies jusqu'au tiers par une rudenture quelconque.

PILE, s. f. Ce mot vient de *pila*, qui signifie en latin la même chose, c'est-à-dire un amas ou un montant de matériaux destinés, dans l'art de bâtir, à supporter une masse quelconque. Au fond, le mot *pile* et le mot *pilier* sont synonymes; mais l'usage a spécialement affecté le premier à l'architecture hydraulique, et l'on s'en sert à l'égard des montans qui servent de supports aux arches des ponts.

Une *pile* de pont est donc un massif de forte ma-

çonnerie et de pierres, dont le plan est le plus souvent un exagone alongé, qui sépare et porte les arches d'un pont de pierre ou les travées d'un pont de bois.

On construit ce massif avec beaucoup de précaution. Le fondement qu'on lui donne est élevé en talus, par recoupemens, retraites et degrés, jusqu'au niveau de la terre au fond de l'eau. La première assise d'une semblable construction est toute en pierres de taille, et se compose de carreaux et de boutisses; les carreaux ont 2 pieds de lit, les boutisses ont au moins 3 pieds de queue. Ces pierres sont coulées, fichées, jointoyées, et mêlées de chaux et ciment; on cramponne celles qu'on appelle *pierres de parement* les unes aux autres, avec des crampons de fer scellés en plomb. Outre cela, on met à chaque pierre de parement un crampon pour la lier avec des libages dont on entoure la première assise. Ces libages, de même hauteur que les pierres de parement, sont posés à bain de mortier, de chaux et de ciment, et on remplit les joints d'éclats de pierre dure. On bâtit de même les autres assises de pierres.

La construction d'une *pile* de pont et les procédés qu'on y emploie ne sont pas encore ce qu'il y a de plus difficile à régler; un point peut-être plus important est de déterminer, par la théorie, la proportion qu'il convient de donner à sa masse.

Les anciens, selon Bergier, donnoient aux *piles* de leurs ponts la troisième partie et même la moitié de la grandeur des arches; aujourd'hui on pense qu'elles doivent avoir moins, c'est-à-dire un quart ou un cinquième. Mais on ne sauroit dire sur quoi se fondent ces règles, et l'on est porté à penser que l'expérience seule doit fixer les dimensions des *piles*. Or le résultat de cette expérience est nécessairement variable; il dépend en effet de la force et de la consistance des matériaux que l'architecte emploie à supporter la pesanteur du fardeau des arches.

Il y en a qui prétendent que la *pile* ne doit supporter que la moitié du poids de la maçonnerie des arches, à supputer cette moitié depuis le milieu de la clef de l'arcade. Cela étant, en connoissant la solidité de cette masse, on doit savoir quelle sera celle qu'il faudra donner à son support, et l'on trouvera là une base d'après laquelle on pourra déterminer la dimension de ce support.

Pile percée. C'est encore un terme dont la notion appartient à l'architecture hydraulique. On se bornera à dire ici que c'est une *pile* qui, au lieu d'avant-bec d'amont et d'aval, est ouverte par une petite arcade au-dessus de la crèche, poûr faciliter le courant rapide des grosses eaux d'une rivière ou d'un torrent. Il y a de ces *piles* à ce qu'on appelle le *pont de César* près d'Apt, et à celui du pont du Saint-Esprit sur le Rhône.

PILIER, s. m. Ce mot désigne tout corps élevé, debout, massif et sans ornement, qui sert à soutenir ou à supporter, dans la construction des édifices, une charge quelconque de maçonnerie.

Les voûtes, les arcades, les plafonds des grandes salles, quelquefois aussi les toits de certains édifices, sont supportés par des piliers.

Avant que l'art en fût venu à embellir les formes des premiers supports, on se contenta d'employer pour le simple besoin, soit les bois, soit les pierres plus ou moins bien taillées et assemblées, à supporter les masses qui furent soutenues depuis par des colonnes agréablement arrondies, ou par des *piliers* équarris avec art et soumis au caractère de chaque ordonnance. Le *pilier* grossièrement formé fut donc la colonne primitive d'une architecture encore dans l'enfance; aussi comme, lorsqu'on le considère isolément, il n'entre guère dans ce qu'on appelle la partie décorative de l'architecture, les architectes ne lui ont assigné dans leurs méthodes ni forme, ni proportion, ni ornement déterminé. On trouvera des *piliers* ronds, carrés, et polygones.

On doit pourtant excepter ce qu'on appelle le Piédroit (*voyez* ce mot) dans la formation des portiques en arcades, et auquel le nom de *pilier* semble véritablement convenir. Si l'on n'exige pas qu'il soit élégant, néanmoins le goût veut qu'il puisse aussi plaire aux yeux, comme tout ce qui rentre dans le domaine de l'architecture; c'est pourquoi il peut emprunter aux différens ordres quelques parties de leurs ornemens, mais surtout du système de leurs proportions. Il ne doit être ni trop mince ni trop épais; son diamètre doit être subordonné à la masse qu'on lui impose; et bien que souvent (selon la dureté de la pierre) une masse considérable par son volume puisse être portée sans danger sur un *pilier* fort mince, comme l'ont quelquefois pratiqué les constructeurs gothiques; cependant il convient que l'œil soit toujours rassuré par un rapport sensible entre la masse qui porte et celle qui est portée.

On donne généralement le nom de *pilier* aux supports des édifices gothiques. Effectivement, ce nom seul leur convient depuis que celui de *colonne*, appliqué aux supports dans l'architecture grecque, devenue celle de toute l'Europe, donne l'idée d'un corps soumis à une forme déterminée, à des proportions raisonnées, à des ornemens analogues soit aux formes, soit aux proportions de chaque ordre. Or, il n'est rien de tout cela dans le gothique. L'énorme diamètre de ses supports, tous destinés à soutenir des arcades à angle aigu ou les retombées des ogives des voûtes, l'absence d'un rapport déterminé entre leur diamètre et leur élévation, le manque de système et de régularité dans leurs ornemens; tout cela devoit empêcher qu'on les appelât d'un nom qui eût exprimé tout autre chose que ce qu'ils sont.

Autant doit-on en dire de l'architecture indienne (*voyez* ces mots), où l'on trouve encore, en guise

de colonnes, des masses plus écrasées, plus fantastiques, et plus éloignées de tout système raisonné ou raisonnable.

Le corps de bâtisse appelé *pilier* trouve place, comme on l'a vu, dans les constructions où l'on emploie les portiques. Mais il a encore, considéré simplement comme masse, plus d'un emploi dans l'architecture, où il figure sous différens noms, ainsi qu'on va le dire.

Pilier buttant. C'est un corps de maçonnerie ou de construction qu'on élève en dehors d'une église, par exemple, ou contre un mur de terrasse, pour contenir la poussée des voûtes ou des terrains. Il y a des *piliers buttans* que l'on raccorde par leurs profils avec l'ordonnance extérieure de l'édifice. Quelquefois on les termine en adoucissemens et en enroulemens (ce qui est d'assez mauvais goût); quelquefois on les pratique en arcades.

Pilier buttant en console. C'est une espèce de pilastre attique dont la partie inférieure se termine en enroulement dans la forme d'une console renversée. On s'est servi de ce genre de *pilier buttant* à l'extérieur du dôme des Invalides et dans son attique, comme d'un moyen de butter contre la poussée de la voûte de la coupole, et aussi pour raccorder par la retraite que fait l'enroulement en console le plan circulaire du diamètre supérieur avec le plan plus large du diamètre inférieur de la coupole.

Pilier de dôme. On appelle ainsi, dans une église dont la croisée est couronnée par un dôme, chacun des quatre corps de maçonnerie ou de construction isolés qui ont un pan coupé à une de leurs encoignures, et servent de supports à la coupole.

Pilier de carrière. Ce nom convient parfaitement à ces masses de pierres qu'on laisse d'espace en espace pour soutenir le ciel d'une carrière. Quelquefois, et selon les dangers d'éboulement qu'on peut y craindre, et selon la nature de la pierre, on construit exprès des *piliers* pour retenir les gerçures qui se forment dans le lit du ciel de la carrière.

PILOTER, v. a. (*Terme d'architecture hydraulique.*) C'est enfoncer des pieux ou des pilots pour supporter et pour affermir les fondemens d'un édifice qu'on bâtit dans l'eau ou sur un terrain de mauvaise consistance. On ferre ordinairement le bout des pilots, ou on le brûle pour empêcher qu'il ne pourrisse, et on l'enfonce avec la sonnette ou l'engin, jusqu'au refus du mouton ou de la hie.

PILOTS ou **PILOTIS**, s. m. (*Terme d'architecture hydraulique.*) Pièce de bois de chêne, ronde, employée de sa grosseur, affilée par un bout, quelquefois armé d'un fer pointu et à quatre branches, et dont l'autre extrémité est frettée d'une couronne de fer pour recevoir les coups de mouton qui doivent l'enfoncer en terre.

On se sert, pour enfoncer les *pilots*, d'une machine appelée *sonnette*. (*Voyez* ce mot.) Voici comme on estime le temps et la dépense de l'enfoncement.

On commence à sonder le fond où l'on veut travailler. Cette opération fait connoître la densité du terrain dans lequel le *pilot* doit être enfoncé. Si cette densité est uniforme, l'enfoncement croît en proportion du nombre des coups égaux que le *pilot* reçoit : est-elle variable, c'est par le nombre différent des coups qu'on juge de la différence de densité. Si, par exemple, la densité d'une seconde couche est plus grande, il faudra un plus grand nombre de coups pour produire un enfoncement égal à celui de la première couche. Ce sera le contraire, si la densité de cette couche est moindre que celle de l'autre.

Cela posé, on estime une minute vingt secondes par chaque volée de trente percussions, et autant pour reprendre haleine. Ainsi, en ajoutant vingt secondes pour le temps qu'on perd, on aura trois minutes pour chaque volée.

On appelle

Pilots de bordage ceux qui environnent le pilotage, et qui portent les patins et les racinaux.

Pilots de remplage ceux qui garnissent l'espace piloté; il en entre 18 à 20 dans une toise superficielle.

Pilots de retenue ceux qui sont en dehors d'une fondation, et qui soutiennent le terrain de mauvaise consistance sur lequel une pile de pont est fondée.

Pilots de support ceux sur la tête desquels la pile est supportée, comme ceux, par exemple, qu'on plante dans les chambres d'un grillage. (*Voyez* GRILLAGE.)

PINTELLI (BACCIO). Nous trouvons chez Vasari une courte notice sur les travaux de cet architecte, qui vécut dans la dernière moitié du quinzième siècle et fut employé par le pape Sixte IV aux plus grands ouvrages de son règne.

Pintelli est donc honorablement cité pour avoir construit à Rome le couvent de *Santa-Maria del Popolo*, l'église qui en dépend, et dans cette église plusieurs chapelles remarquables, entre autres celle de Dominique de La Rovère, cardinal, et neveu du pape de ce nom;

Pour avoir bâti dans *Borgo Vechio* un fort grand palais qui fut fort estimé dans son temps;

Pour avoir établi au Vatican les salles de la grande bibliothèque;

Pour avoir été l'architecte de la célèbre chapelle du Vatican, appelée la *chapelle Sixtine*, du nom du pape Sixte IV, qui la fit bâtir;

Pour avoir fondé et terminé avec la plus grande solidité, sous le pape Sixte IV, le pont qui porte son nom;

Pour avoir élevé l'église des Saints-Apôtres, remplacée depuis par une autre.

Mais l'ouvrage aujourd'hui le plus célèbre de *Baccio Pintelli*, est encore à Rome l'église de *San-Pietro in Vincoli*, dont la nef est formée par deux rangs de colonnes en cipolino d'ordre dorique, sans base, reste d'un monument de l'antique Rome, où ces colonnes, taillées en Grèce, avoient été faites dans le système de l'ancien dorique.

PIPI (Giulio Romano), Jules dit *le Romain*, né à Rome en 1492, mort à Mantoue en 1546.

Le surnom de *Romain*, qui fut donné à ce célèbre artiste, nous apprend qu'il étoit né à Rome. C'est tout ce que nous savons sur ce qui ne concerne que sa personne. Il est plus particulièrement connu comme peintre, comme ayant été l'élève de Raphaël, le plus habile de ses collaborateurs, un de ses héritiers, et son successeur dans l'exécution des peintures de la salle de Constantin au Vatican.

Raphaël ayant été, comme architecte, jugé digne de succéder à Bramante dans la construction de Saint-Pierre, ayant élevé plus d'un palais à Florence et à Rome, ayant fait voir dans les édifices dont il orna les fonds de ses tableaux, à quel point il possédoit le génie de l'architecture, il fut naturel que son élève de prédilection, celui qui marcha le mieux sur ses traces, reçût aussi de lui le goût et les connoissances qui devoient en faire un grand architecte.

C'est ce que Vasari nous fait connoître d'une manière encore plus positive. « Après avoir appris de son » maître (dit-il) les choses les plus difficiles dans l'art » de peindre, il parvint bientôt à savoir mettre en » perspective les édifices, à les mesurer, à en faire » les plans. Quelquefois Raphaël, après avoir donné » simplement l'esquisse de ses inventions, les faisoit » rédiger en grand par *Jules Romain*, pour s'en ser- » vir dans ses compositions d'architecture. Ainsi peu » à peu, prenant goût à ce travail, *Jules Romain* de- » vint habile, et arriva au point d'être un excellent » architecte. »

Ceci nous explique comment, et de leur temps, et encore après eux, quelques édifices ont passé pour être indistinctement l'ouvrage de l'un ou de l'autre.

De ce nombre dut être l'élégante *villa* qui s'appelle encore aujourd'hui *villa Madama*, mais originairement construite pour le cardinal Jules de Médicis, depuis pape sous le nom de Clément VII. Vasari, dans la vie de Raphaël, lui en attribue l'architecture; et dans la vie de *Jules Romain* il donne au maître la première idée de ce bel hémicycle qui sert d'entrée au palais, mais il accorde à l'élève d'en avoir conduit toute l'exécution. On sait qu'il faut mettre encore dans la part de *Jules Romain* tout ce qui tient à la décoration, et cette part n'est peut-être pas la moindre.

La *villa Madama*, qui paroît n'avoir pas été entièrement terminée, est devenue, dans son abandon actuel, une sorte d'antiquité moderne pour les architectes et les décorateurs, qui vont y chercher des leçons et des exemples comme dans les ruines antiques. Rien ne fut ni plus élégamment pensé, ni décoré avec plus de charme. Le cardinal de Médicis avoit choisi sur le penchant du *monte Mario* un site en très-belle vue, dont le terrain boisé, avec des eaux vives, s'étendoit le long du Tibre, depuis *Ponte Mole* jusqu'à la *Porta Angelica*. C'est là que Raphaël et *Jules Romain* établirent le charmant *casino* dont on continue d'admirer, malgré son abandon, l'aspect et la composition pittoresque.

La façade (on l'a déjà dit) présente une grande partie circulaire, en forme de théâtre, divisée par des niches et des fenêtres, avec une ordonnance ionique. De là on passe dans un vestibule qui conduit à une belle galerie ouverte sur le jardin, et que Vasari appelle *loggia bellissima*, ornée de deux grandes niches et d'autres plus petites, qui toutes dans l'origine étoient occupées par des statues antiques. C'est dans les voûtes de ce local que *Jules Romain* a peint ces charmantes compositions, qui représentent les principales divinités de la fable, et dont très-heureusement la gravure a dérobé les traits à la destruction qui les menace. La *villa Madama* est après les loges du Vatican ce qu'on peut citer de plus classique en fait de décoration; même style de détails, même genre d'arabesques, même exécution des stucs; ce fut certainement l'ouvrage de la même réunion de goûts et d'artistes. Malheureusement les événemens qui survinrent empêchèrent l'entière et complète exécution de ce casin. Abandonné depuis fort long-temps, il paroît qu'il n'a pu trouver un propriétaire tout à la fois en état d'en connoître la valeur et de faire les frais de sa restauration.

Le petit palais Alberini (*in Banchi*), dont on voit la façade n° 40 de la Collection des palais de Rome par Ferrerio, et qu'on décrira plus bas, passe également auprès des uns pour être de Raphaël, auprès des autres pour être l'ouvrage du seul *Jules Romain*.

Mais c'est à ce dernier qu'appartient exclusivement le petit palais Cenci (*alla Dogana*), n° 34 de la collection déjà citée. Ce joli bâtiment se recommande, ainsi que le précédent, comme modèle de la manière dont on pourroit, dans les villes de commerce, joindre extérieurement le caractère architectoral d'une habitation de goût, à celui qui convient au négoce. Sa devanture se compose de deux parties; l'inférieure est un très-haut soubassement rustique, avec quatre boutiques ayant chacune leur entresol, deux de chaque côté de la porte d'entrée que couronne un fronton à bossages. La partie supérieure comprend deux étages de cinq fenêtres de face; l'étage principal a des chambranles surmontés de frontons alternativement angulaires et ceintrés. Les trumeaux sont remplis par des pilastres doriques accouplés; à l'étage au-dessus sont des fenêtres ceintrées par en

haut; et de simples montans correspondant aux pilastres de l'ordre dont on a parlé forment l'encadrement de l'espace occupé par les fenêtres.

A peu près dans le même système fut conçu et bâti, mais peut-être avec plus d'élégance, pour ce qui est du soubassement, le palais Alberini, mentionné plus haut. Ici cinq arcades, dont celle du milieu forme la porte d'entrée, composent le soubassement, tout en compartimens de bossages ou de refends distribués avec goût et dans une symétrie particulière. Les ceintres des quatre autres arcades dessinent l'emplacement de quatre boutiques, surmontées chacune d'une fenêtre en entresol. Au-dessus de l'entablement assez orné règne le soubassement d'un petit ordre de pilastres raccourcis, qui séparent les fenêtres du premier étage d'avec les encadremens qui occupent la grande largeur des trumeaux; l'étage attique au-dessus répète le même dessin de montans et d'encadremens. Le tout se termine par un fort bel entablement.

On voit encore à la Lungara et sur le Janicule un charmant *casino* bâti par *Jules Romain* pour Balthazar Turini da Pescia; on l'appelle aujourd'hui *villa Lante*, possédée par le marquis de ce nom. On y admire encore quelques restes des inventions qu'y avoit prodiguées le génie du peintre architecte.

Les diverses constructions qu'on vient de parcourir paroissent avoir occupé *Jules Romain* pendant les années qu'il passa encore à Rome après la mort de Raphaël, lorsque, devenu l'héritier d'une partie de la fortune de son maître et de ses entreprises, il rachevoit au Vatican la décoration de la grande salle de Constantin, et la célèbre bataille dont Raphaël n'avoit laissé que la composition.

Jules Romain, placé au second rang du vivant de son maître, devint après lui, sans aucune contestation, le premier de son école, autant pour l'art de la peinture que par l'espèce d'universalité de talens et de connoissances qu'il possédoit. Il avoit aussi hérité de l'amitié de quelques-uns de ces littérateurs et personnages célèbres que Raphaël avoit eus pour amis plutôt que pour protecteurs. De ce nombre étoit Balthazar Castiglione, chargé alors auprès du pape Clément VII des affaires du marquis de Mantoue, Frédéric Gonzaga, amateur éclairé des arts, et qui visoit à réaliser ces grands projets d'embellissement dont l'exécution devoit illustrer son nom et sa ville. Castiglione ne pouvoit mieux servir sa louable ambition qu'en lui procurant un homme dont le génie fût au niveau de ses projets. Rappelé à Mantoue pour aller de là, en qualité de nonce apostolique, en Espagne, il engagea *Jules Romain* à le suivre. Il le présenta au marquis Gonzaga, qui, par tous les moyens capables de flatter un artiste célèbre, parvint à se l'attacher, et le détermina à se fixer auprès de sa personne.

Après lui avoir donné une entière confiance, avec le titre de préfet des eaux et de surintendant des bâtimens, il le chargea de la direction de tous les ouvrages dont il vouloit embellir sa ville. Ce fut alors que *Jules Romain*, secondé par deux de ses élèves, l'un desquels étoit *Benedetto Pagni*, fit en quelque sorte de Mantoue une ville nouvelle. Par des digues et de savantes dispositions, il la mit à l'abri des fréquentes inondations du Pô et du Mincio; il en assainit les quartiers bas, en donnant de l'écoulement aux eaux stagnantes, et desséchant les marais d'alentour; il rétablit et décora plusieurs édifices anciens, en éleva de nouveaux, et mérita d'être appelé le second fondateur de Mantoue.

Le même homme avoit, à cette époque, passer des travaux mécaniques de la science de bâtir, aux conceptions les plus poétiques de l'art de la décoration. Du même génie qui produisoit ces ouvrages du besoin, destinés à lutter contre les obstacles de la nature, sortoient des compositions brillantes faites pour le plaisir de quelques jours dans les fêtes publiques. Ainsi à l'occasion du passage de Charles-Quint à Mantoue, *Jules Romain* mit en œuvre tout ce qu'un talent fécond peut inventer de ressources dans l'emploi de tous les arts, pour donner à des fêtes publiques ce mérite qui sait réunir aux pompes du spectacle la gaîté qui en fait le charme. L'empereur combla l'artiste d'éloges; et pour reconnoître le zèle de Gonzaga dans cette réception, il érigea en duché le marquisat de Mantoue.

Il est fort probable qu'à l'époque de ce passage de Charles-Quint dans cette ville, *Jules Romain* avoit déjà fort avancé le palais qu'on appelle du TE, et qui fut l'ouvrage le plus mémorable de cet artiste en fait d'architecture.

Il y avoit autrefois sur le terrain où il fut bâti, et au milieu d'une vaste prairie, un bâtiment servant d'écurie aux chevaux du prince, qui, attiré par l'agrément de la position, désira y avoir une habitation de peu d'importance. En peu de mois, *Jules Romain* y fit sortir de terre un charmant casin, légèrement construit en briques. Voilà ce qui donna naissance au grand palais dont nous allons faire une description abrégée.

Le corps principal de cet édifice forme dans son plan un carré parfait, dont chaque face en dehors a près de 180 pieds. L'intérieur de la cour offre de même un grand quadrangle de 120 pieds environ. Cette cour a deux entrées : la principale est une grande porte ceintrée en bossages, qui donne accès dans un vestibule orné de colonnes. L'autre entrée, ouverte sur une des faces latérales, a trois portes en arcades, formées de bossages.

L'élévation du palais, tant en dehors qu'au dedans de la cour, ne consiste que dans un ordre dorique, qui, élevé sur un stylobate, décore avec beaucoup de régularité les trumeaux d'un étage de fenêtres à rez-de-chaussée, et d'un rang supérieur de fenêtres plus petites. Cette ordonnance est en pilastres, séparés par des intervalles généralement égaux entre eux. Il

faut excepter les angles, où les pilastres se touchent. Les bossages et les refends ont été mêlés entre eux, dans tout cet ensemble, d'une manière aussi intelligente qu'ingénieuse. Les compartimens de bossages, appliqués à l'étage inférieur, y sont distribués de manière qu'une succession de pleins et de vides en corrige la lourdeur et en rompt l'uniformité. Les refends, sortes de bossages beaucoup plus doux et d'un effet plus léger, sont réservés à l'étage attique. Toute la masse est couronnée par un bel entablement dorique, avec triglyphes et métopes. Rien de plus sage et de plus régulier.

De la grande cour, dont l'ordonnance, au lieu de pilastres, est en colonnes engagées, on passe dans un magnifique vestibule qui s'ouvre sur le jardin. La façade offre, de ce côté, un péristyle de douze colonnes sur deux rangs en profondeur, et accouplées. A l'entrecolonnement du milieu aboutit un pont qui sépare deux pièces d'eau. Au-delà du pont est un parterre entouré de bâtimens utiles et de serres, qui aboutit à une grande partie de bâtiment circulaire, construite en manière de théâtre divisé par des espaces en forme de niches. Le tout a 550 pieds de longueur.

L'intérieur du palais du TE seroit la matière d'une immense description, dans un ouvrage dont le seul but seroit de faire connoître quel parti un grand peintre peut tirer de son art pour l'embellissement des édifices. En effet, ce palais doit être cité comme un modèle unique dans l'architecture moderne. Aucun autre, ce nous semble, n'a eu l'avantage, en aucun temps, d'avoir été construit, décoré et peint par le même artiste. Il a ce singulier mérite, que la construction et la décoration étant l'émanation d'un seul et même génie, on ne sauroit dire si ce fut l'architecture qui commanda à la peinture, ou la peinture à l'architecture; tant il semble que leur réunion procéda d'une seule et même création.

Nous ne ferons que parcourir cette suite d'inventions décoratives dont *Jules Romain* fut l'auteur.

En sortant de la grande loggia, autrement dit du beau vestibule déjà cité, et qui fait admirer sa voûte en compartimens de cinq lunettes à fresque où est représentée l'histoire de David, on passe à main gauche dans une salle dont le principal ornement se compose d'une frise à deux rangs l'un sur l'autre, exécutée en stuc sur les dessins de *Jules Romain* par Primatice et par Jean-Baptiste Mantouan. C'est une longue suite de figures, imitation parfaite des bas-reliefs de la colonne Trajane. Effectivement, le goût et le genre des costumes feroient croire qu'il s'agit des exploits de l'ancienne Rome; cependant on sait que la composition se rapporte à ceux de Sigismond, et on l'y distingue lui-même suivi d'un écuyer et portant un bouclier sur lequel est gravée l'aigle à deux têtes couronnées. C'est là qu'on voit que *Jules Romain* savoit son antique par cœur; et très-probablement, si l'histoire de cet ouvrage vient à se perdre par la suite des temps, on le croira transporté à Mantoue, de quelque monument triomphal des Romains.

La pièce d'après a sa voûte ornée d'un grand tableau peint par Primatice sur les dessins de *Jules Romain*, qui dans les six autres compartimens l'a embellie de figures exécutées par lui-même.

La dernière salle de ce côté est la plus célèbre de toutes, par l'invention extraordinaire de sa décoration. De quelle forme est cette pièce? C'est ce que l'œil ne sauroit apprendre au spectateur, la peinture, en s'emparant de toutes les superficies, ayant réussi, par les illusions de la couleur et de la perspective, à faire disparoître toutes les lignes qui en détermineroient la configuration. Aussi quelques-uns ont-ils avancé qu'elle formoit un cercle, quand son plan est un carré long dont les angles sont à la vérité légèrement arrondis. Cette salle est celle qu'on appelle la *salle des Géans*, idée neuve et d'une conception aussi hardie que l'exécution en est prodigieuse. Toutefois sa description a trop peu de rapports avec l'architecture pour qu'on doive s'y arrêter ici. La peinture, en effet, comme on l'a dit, a fait entièrement disparoître et le plan et l'élévation du local sous la magie de la composition. Une fois entré, le spectateur ne voit plus d'issue; il n'est environné que de rochers écrasant dans leur chute les geans, qui se défendent en vain. Le sol même est composé de débris. Le plafond, c'est l'Olympe, d'où Jupiter lance la foudre.

En revenant sur ses pas et en repassant par le beau vestibule dont on a parlé, on trouve une autre suite d'appartemens, dont chaque pièce est en quelque sorte un chant d'une sorte de poëme mythologique en peinture, où la muse de *Jules Romain* s'est plu à retracer les aventures de Phaeton; celles de Psyché, son mariage avec l'Amour, son banquet nuptial: riche et vaste composition dans laquelle le pinceau a mis à contribution toutes les richesses du génie de l'antiquité en ce genre.

Nulle part la poésie de la peinture ne fut développée dans un bâtiment avec plus de charme et de liberté. Tout paroît s'y être soumis aux inspirations du peintre, et jusqu'aux caprices de son pinceau: s'il se trouve une cheminée, c'est Vulcain occupé sur sa forge enflammée à forger les foudres de Jupiter; ailleurs, c'est Polyphème assis sur un rocher de l'Etna. Ainsi le goût de l'artiste a trouvé moyen d'approprier à chaque pièce des sujets analogues à sa destination.

On ne sauroit se dispenser d'indiquer encore dans l'ensemble de ce palais, comme ouvrage vraiment classique en fait de goût et d'ornement, le charmant corps de bâtiment qu'on appelle *la Grotte*, parce qu'effectivement il s'y en trouve une pratiquée pour l'usage du bain; c'est un ensemble de salles plus ou moins grandes, où brille dans toute son élégante pureté ce style d'arabesques et d'ornemens antiques

remis en honneur par Raphaël au Vatican, propagé par quelques-uns de ses élèves en diverses villes d'Italie, mais dont personne depuis n'a fait revivre ni le goût ni la belle exécution.

La ville de Mantoue est pleine du génie de *Jules Romain*. Elle fut sa seconde patrie; et, par tous les travaux qu'il y fit, il passa pour en avoir été le second fondateur. Il y rebâtit de nouveaux quartiers et des rues entières, lui donna une forme nouvelle, et l'orna d'édifices qui en font encore aujourd'hui la gloire. Le château ducal fut par lui reconstruit à neuf et décoré d'excellentes peintures, entre lesquelles on distingue celle de la prise de Troie. Nous manquons de renseignemens sur un autre palais qu'il bâtit pour le duc, à Marmiruolo, lieu situé à cinq milles de Mantoue; mais Vasari nous apprend que cet édifice reçut aussi de la main de *Jules Romain* des peintures qui ne le cèdent ni à celles du château ducal ni aux ouvrages du palais du TE.

On voit à Mantoue la maison qu'il avoit construite pour lui-même : sa façade, jadis tout ornée de statues colorées, se fait remarquer au dehors par une petite statue antique de Mercure. Son intérieur étoit une sorte de *muséum* rempli des richesses de l'antiquité et de celles que l'imagination du propriétaire y avoit prodiguées.

Plusieurs églises de cette ville furent redevables à *Jules Romain* ou de leur restauration ou de leur embellissement. De ce nombre fut celle de Saint-Benoît, qui reçut de lui une forme toute nouvelle, et qu'il décora comme peintre après l'avoir rétablie comme architecte.

Mais le plus notable de ses ouvrages en ce genre fut la cathédrale de Mantoue, que le cardinal Gonzagua, après la mort du duc, confia à ses soins pour être refaite en entier. Ce monument, dans lequel *Jules Romain* fit revivre le goût de l'antiquité par la belle proportion des colonnes de ses nefs, par le style noble et pur de tous les détails, mérite d'être mis au rang des plus beaux temples de l'Italie; il ne manque à sa renommée, comme à celle des principaux édifices de Mantoue, que d'être plus connue des artistes et des voyageurs qui visitent l'Italie. Malheureusement cette ville ne se trouve pas sur les routes les plus battues par les curieux; il faut y aller exprès : aussi manquons-nous d'une description fidèle des beautés qu'elle renferme. On répète chaque jour en dessin ce que d'autres ont déjà répété, sans se douter que Mantoue présenteroit la plus riche matière d'un ouvrage aussi précieux pour l'étude que pour l'histoire des arts.

Le duc Frédéric Gonzaga mourut en 1540. Il laissa *Jules Romain* comblé de biens et d'honneurs, foible dédommagement de la perte d'un prince qui, en récompensant ses talens, l'avoit honoré d'une véritable amitié. Ce fut avec beaucoup de peine que le frère du duc, le cardinal Gonzaga, réussit à le détourner du projet de retourner à Rome. Il parvint à le retenir en le comblant de nouvelles faveurs, c'est-à-dire en le chargeant d'ouvrages nouveaux. Mantoue dut à cette heureuse contrainte l'avancement de sa cathédrale, qui ne fut toutefois terminée qu'après lui par Bertano son élève.

Mais une circonstance nouvelle réveilla bientôt chez *Jules Romain* le désir mal éteint qu'il conservoit de se retrouver dans la capitale des arts. La mort de San-Gallo, architecte de Saint-Pierre, et le besoin d'un digne successeur, firent tourner vers lui tous les regards; et les plus hauts suffrages l'appelèrent à la plus grande de toutes les entreprises. Ni le bel établissement dont il jouissoit à Mantoue, ni celui de sa famille, ni les honneurs qu'on lui prodiguoit; rien ne put le détourner de répondre à l'appel qui lui avoit été fait, et il se disposoit à partir. La Providence en avoit ordonné autrement : une maladie fort courte l'enleva, à l'âge de cinquante-quatre ou cinquante-sept ans.

PIQUETS, s. m. pl. On donne ce nom à de petits morceaux de bois pointus qu'on enfonce en terre pour tendre des cordeaux qui servent à marquer le plan d'un bâtiment et la surface du terrain qu'il faudra fouiller pour y planter les fondations.

PIQUEUR, s. m. On appelle ainsi, dans le bâtiment, l'homme préposé par l'entrepreneur pour recevoir par compte les matériaux, en garder les tailles, veiller à l'emploi du temps, marquer les journées des ouvriers, et piquer sur son rôle ceux qui s'absentent pendant les heures du travail, afin qu'on puisse retrancher leur salaire. C'est de là que vient le nom de *piqueur*.

PIRRO LIGORIO. (*Voyez* LIGORIO.)

PISCINE, s. f. Du mot latin *piscina*. Ce mot, formé de *piscis*, poisson, indique assez ce qu'avoit été souvent chez les Romains l'emploi de la *piscine*. Quoique, dans l'antiquité même, le mot ait été appliqué à exprimer d'autres usages, il n'est pas douteux qu'on ait dû avant tout le donner à ces réservoirs d'eau que nous nommons *vivier*, et où les Romains nourrissoient et entretenoient avec beaucoup de dépense des poissons de toute espèce.

Les riches établissoient des *piscines* dans leurs maisons de campagne. C'étoient de vastes bassins d'eau vive où, soit pour leur consommation, soit pour en tirer un revenu, ils se plaisoient à rassembler les poissons les plus rares et les plus chers. On cite, par-dessus tous les autres, l'établissement que Lucullus avoit fait en ce genre.

La *piscine* étant, comme on voit, un rassemblement d'eau plus ou moins artificiel, on donna le même nom, dans les bains publics, à de grands bassins où l'on pouvoit s'exercer à la natation. Il y en eut même une publique, destinée à cet usage, entre le *Celius* et

le *Celiolus* à Rome. Elle n'existoit plus au temps de Festus, mais ce qu'il en dit prouve que jadis le peuple l'avoit fréquentée; et le nom de *piscine publique* étoit resté au lieu qu'elle avoit autrefois occupé.

Dans les aqueducs, on désignoit par le mot *piscine* un réservoir par lequel la continuité des canaux de maçonnerie, ou des tuyaux conducteurs de l'eau, se trouvoit interrompue. On établissoit ces *piscines* ou réservoirs pour que l'eau pût y déposer les parties terreuses et la vase qu'elle charrie. Par cette raison on l'appeloit quelquefois *piscina limaria*.

On donne encore aujourd'hui le nom de *piscina* à de vastes citernes que les anciens bâtissoient, à ce que l'on croit, dans les lieux où les armées étoient cantonnées. Telle est du moins l'opinion la plus accréditée sur l'usage de ce que l'on appelle aujourd'hui à Pouzzol la *piscina mirabile*, construction véritablement admirable par sa grandeur, sa disposition, par les détails de son exécution et par sa belle conservation.

On descend dans cette *piscine* de deux côtés, par des escaliers de quarante marches. Son intérieur est soutenu par quarante-huit piliers qui en plan forment une croix. Ils sont sur quatre rangs également espacés, et divisent l'espace en cinq espèces d'allées, les murs d'enceinte compris. La longueur totale est de 56 pas ordinaires, la largeur de 25; la hauteur est de 31 pieds. On remarque dans le milieu de tout l'espace une sorte de cavité destinée à recevoir le dépôt des ordures. Les piliers dont on a parlé supportent de petites voûtes au-dessus desquelles règne une plate-forme établie dans toute la bâtisse, et qui est percée de treize trous carrés par lesquels on puisoit l'eau. Cette construction très-solide étoit revêtue d'un enduit de mortier auquel s'est attaché le dépôt de l'eau, ce qui a contribué à donner encore à ce revêtement une dureté qui le dispute aux pierres les plus compactes.

PISÉ ou **PISAY**, s. m. On donne ce nom à une sorte de construction de murs faits avec une terre qu'on rend compacte. C'est au moyen d'un mélange de terre, et principalement d'argile, qu'en plus d'un pays on forme des constructions rurales; et cette méthode n'étoit pas inconnue aux Romains. Pour élever ainsi un mur, on plaçoit deux cloisons en planches, distantes entre elles de l'épaisseur à donner au mur qu'on vouloit faire; on remplissoit ensuite cet intervalle de terre ou d'argile qu'on battoit et piloit fortement pour lui donner la consistance nécessaire, et on continuoit ainsi jusqu'à ce que le mur fût arrivé à la hauteur déterminée. L'opération finie, et les planches formant l'espèce de moule qu'on a décrit étant retirées, on avoit un mur qui en solidité ne le cédoit point à beaucoup d'autres.

Les Romains avoient, dit-on, appris ce procédé des Carthaginois, et ils l'employoient, particulièrement dans leurs campagnes, à des bâtisses rustiques.

Cette sorte de construction a été, depuis une cinquantaine d'années, renouvelée en France, sous le nom de *pisé*, par M. Cointereau, qui en a propagé l'usage, et par la pratique, et par les écrits qu'il a multipliés sur les procédés, dont il faut lire la description dans son ouvrage intitulé : *Ecole d'Architecture rurale*.

PITTORESQUE, adj. des deux genres. Ce mot, dans son acception étymologique, sembleroit devoir signifier simplement ce qui regarde l'art du peintre ou les procédés de la peinture. L'italien, dont ce mot est emprunté, a deux expressions pour rendre le double rapport de la peinture avec les idées différentes que l'usage du discours y peut attacher. Ces deux mots sont *pittoresco* et *pittorico*. Le premier exprime, comme en français, un certain effet moral propre de la peinture; le second signifie ce qui appartient au matériel ou à l'historique de l'art.

Pittoresque, en français, s'applique généralement à la nature de certains effets produits par les œuvres de la peinture, mais dont ces œuvres nous expliquent aussi de quelle manière ils nous plaisent. Ainsi on appellera *pittoresque*, dans un tableau, cet effet de sa composition ou de sa couleur, qui présentera des lignes contrastées, des perspectives piquantes, des accessoires ingénieux, des accidens de lumière, des percés de nuages dans les cieux, des passages inattendus dans les masses servant de repoussoirs.

Mais l'idée et le mot de *pittoresque*, empruntés à la peinture, sont également applicables à tout. Il n'est point d'objet, grand ou petit, production soit de la nature, soit des arts, qui ne soit susceptible d'offrir parfois la qualité et de produire l'impression de ce que le langage exprime par le mot *pittoresque*. On peut en trouver dans la formation des montagnes, comme dans les variétés d'une plante; dans le spectacle d'un paysage immense, comme dans la vue bornée du plus petit site. C'est que tout ce qui se compose de parties peut offrir des assemblages d'une variété infinie, plus ou moins communs, plus ou moins rares, plus ou moins en rapport avec le besoin qu'a notre ame d'unité dans la variété et de variété dans l'unité.

Il y aura donc nécessairement aussi un *pittoresque* qui appartiendra à l'art de l'architecture.

D'abord on en trouvera dans la disposition du site occupé par un monument, dans la manière dont il se présente au spectateur, avec les oppositions d'objets accessoires qui ajoutent à son effet. Il y avoit un véritable effet *pittoresque* dans la manière dont Vitruve nous apprend que le roi Mausole avoit au fond du port d'Halicarnasse disposé son palais, la citadelle et les principaux édifices de la ville, comme en amphithéâtre.

Il y a ou il peut y avoir du *pittoresque* dans la composition extérieure et intérieure d'un monument. A l'extérieur, des masses variées qui servent comme de points de comparaison ou d'échelle à sa hauteur, qui de tous côtés en multiplient les aspects; des percés dans les élévations, des alternatives bien combinées de pleins et de vides, des mouvemens dans les lignes sans en rompre l'ensemble, seront des moyens infaillibles de produire du *pittoresque*. Dans l'intérieur, cet effet résultera des variétés de plans qui feront plus ou moins pyramider les masses. Ainsi les *cortiles* des palais de Gênes, dans leurs escaliers à plusieurs rampes, dans les ouvertures sur le ciel de leurs galeries à colonnes, offrent au peintre de perspective et à la décoration de théâtre des modèles de *pittoresque*, dont on sait que la peinture scénique surtout recherche l'emploi et sait multiplier les effets.

PITHEUS, architecte grec qui paroît avoir réuni à une grande habileté en architecture beaucoup d'autres connoissances, et la pratique de plus d'un art.

Selon Vitruve (liv. VII, préf.), *Pitheus* auroit, conjointement avec Satyrus, bâti le célèbre tombeau de Mausole à Halicarnasse. Quoique l'écrivain architecte ne parle de ces deux artistes que dans le passage où il fait mention des architectes qui ont écrit sur leur art, ou qui ont décrit de célèbres monumens, il ne paroîtroit pas qu'on dût révoquer en doute la part active de *Pitheus* dans la construction du mausolée. Nous voyons en effet, par d'autres exemples qu'il rapporte, que les descriptions de monumens dont il parle furent faites par les architectes même qui les avoient construits. De ce nombre sont Théodore, Ctésiphon et Ictinus.

Lors donc que Vitruve fait mention de *Pitheus* et Satyrus comme écrivains qui ont décrit le tombeau de Mausole, on doit admettre qu'ils ont décrit leur propre ouvrage. La suite même du passage le prouve. « Ils jouirent (continue l'écrivain) d'un très-grand » bonheur; leurs travaux, qu'accompagnera l'admi- » ration de tous les siècles, eurent encore l'avantage » de procurer d'importans ouvrages à leurs contem- » porains (je lis *coætaneis*, au lieu de *cogitatis*); car » chacun des quatre sculpteurs Leocharès, Briaxis, » Scopas et Praxitèles, eut l'entreprise de la décora- » tion des quatre faces du monument. » Pline, en parlant de la partie pyramidale ajoutée avec un quadrige au sommet, nomme pour auteur de cet ouvrage *Pythis*. On croit qu'il faudroit lire *Pytheus*.

C'est encore le nom de *Pytheus* qu'il faut substituer, dans cette même préface du septième livre, à celui de *Fileus* que porte le texte de plus d'une édition. Vitruve même est celui qui (l. 1, c. 1) autorise cette correction. En effet, au livre VII, il cite *Fileus* comme celui qui auroit donné la description du temple de Minerve à Prienne.

Il y auroit encore, sur ces équivoques de nom, à développer plus d'un point de critique, mais qui alongeroit inutilement cet article.

PIVOT, s. m. Morceau de fer ou de bronze qui, étant arrondi à une de ses extrémités, et attaché au ventail d'une porte, entre par le bas dans une crapaudine, et en haut de la porte dans ce qu'on appelle une *semelle*, et fait tourner la porte verticalement. On ne parle ici de l'emploi du *pivot* que par rapport à l'architecture.

A l'égard des portes et de la manière de les suspendre, l'emploi du *pivot* est certainement ce qu'il y a tout à la fois de plus simple et de plus solide. On peut s'en convaincre par les portes du Panthéon à Rome, qui sont de bronze, et dont les ventaux, chacun de 23 pieds de haut sur 7 de large, n'ont pas encore surplombé depuis le long espace de temps qu'ils sont en place. Ils s'ouvrent et se ferment encore avec la plus grande facilité.

PLACAGE, s. m. On appelle de ce nom tout ouvrage de menuiserie ou d'ébénisterie qui consiste en morceaux de bois plaqués sur des surfaces d'autres bois, soit pour y produire des moulures, soit pour leur servir de revêtement.

Souvent on forme des lambris, des portes avec leurs ventaux, et beaucoup d'autres ouvrages en bois dont les panneaux, au lieu de moulures poussées à même la pièce, ou taillées dans son épaisseur, reçoivent tous ces détails au moyen de morceaux rapportés qu'on y plaque et qu'on y arrête de différentes manières.

Dans la fabrication des meubles en bois rares on emploie le procédé du *placage* d'une façon plus générale. On scie et l'on débite le bois qu'on veut plaquer en lames très-minces, par conséquent assez flexibles pour pouvoir s'adapter aux formes et aux contours du meuble ou de l'objet d'un bois plus commun, qu'on veut en revêtir. Au moyen d'une colle très-forte, on attache la feuille de *placage* au corps solide, dont elle épouse la configuration. Ainsi fait-on aujourd'hui (c'est-à-dire en *placage*) presque tous les meubles qu'on appelle d'*acajou*. Le bois de ce nom n'est, si l'on peut dire, que l'épiderme de l'ouvrage; et l'on prétend que plus cet épiderme est mince, plus l'ouvrage est durable.

PLACARD, s. m. Nom que l'on donne, dans le bâtiment, à une décoration de porte d'appartement, en bois, en pierre ou en marbre, laquelle se compose d'un chambranle couronné d'une frise, d'un cavet et de sa corniche portée quelquefois sur des consoles.

Ce mot, comme le précédent, vient de *plaque* ou *plaquer*, et ils se donnent à toute espèce de travaux d'applicage.

On dit : *placard ceintré*, celui dont le plan est curviligne, et dont on use sur toute partie courbe. —

Placard double, celui qui, dans une baie de porte, est répété en dedans comme en dehors. — *Placard feint*, celui qui ne sert qu'à la symétrie.

PLACE, s. f. Ce mot, dans ses rapports avec l'architecture et les édifices, exprime plus d'une chose différente. 1° Le lieu même, le terrain obligé ou choisi sur lequel on élève un bâtiment; 2° l'espace qu'on ménage à son aspect; 3° l'emplacement qu'on laisse vide ou qu'on pratique au milieu d'une ville, pour le besoin ou pour l'agrément; 4° celui qui doit servir d'accompagnement à certains objets de décoration.

I. Selon la première des distinctions, le mot *place* n'est qu'un synonyme vague d'emplacement. On ne sauroit dire, à cet égard, combien le choix d'une *place* convenable contribue à l'effet des édifices et des aspects qui embellissent une ville. Il faut observer cependant que le choix des emplacemens pour chaque monument doit être déterminé par sa nature ou par sa destination usuelle. Il y a des monumens dont la *place* doit être au centre d'une ville. Tels sont ceux qui correspondent aux affaires ou aux besoins journaliers du plus grand nombre. C'est ainsi que le *forum*, qui étoit la principale place publique dans les villes antiques, en occupoit toujours le centre. C'étoit le point qu'on établissoit en premier dans la fondation d'une ville; c'étoit le rendez-vous universel, le lieu de réunion où, pour toutes sortes de motifs, le plus grand nombre passoit des journées entières.

Lorsque les villes s'agrandissent elles deviennent comme des réunions de plusieurs villes. Dès-lors il faut que chaque ville, c'est-à-dire chaque quartier, ait sa place publique. Ainsi Rome antique vit se former, dans les diverses parties de ses nouveaux accroissemens, de nouveaux *forum*. Nous voyons de même dans les grandes villes modernes s'établir au centre de chacun de leurs quartiers les emplacemens et les bâtimens dont l'usage correspond, sous quelques rapports, à celui du *forum*.

Après l'utilité commune, qui décide avant tout de la place que doivent occuper les monumens, il faut prendre en considération la beauté que procure soit aux villes, soit aux édifices, le choix d'une *place* destinée à mettre en vue l'ouvrage de l'architecture. Rien, par exemple, ne contribue davantage à la magnificence des aspects d'une ville, que la position élevée de certains monumens dont les masses pyramidales dominent le reste des constructions ordinaires. Partout où le terrain occupé par des villes renfermoit quelque hauteur, les anciens ne manquèrent jamais de choisir une semblable *place* pour y situer le temple principal, ou tout autre édifice important. Il n'est pas, il est vrai, toujours donné de placer ainsi les monumens. Là où un terrain uni refuse de semblables positions, il y a encore plus d'un moyen de leur ménager une *place* qui ajoute à leur effet, comme en face d'une grande *rue*, au bout de quelque percé qui leur permette de s'annoncer de loin. Mais ceci appartient à la seconde considération.

II. Les villes, surtout dans les temps et chez les peuples modernes, ont fort rarement été construites et fondées sur des plans déterminés d'avance. Cet avantage eut lieu plus fréquemment chez les anciens, qui eurent l'habitude de former des colonies et de transporter des populations entières sur des terrains inhabités. Rien, dans ces cas de nouvelles fondations de villes, ne mettoit obstacle à la distribution, aux alignemens des rues, au choix et à la formation des emplacemens que devoient occuper les principaux monumens. Presque toutes les villes modernes, au contraire, formées par une aggrégation successive et inordonnée de maisons, de rues, de quartiers, n'ont reçu que du hasard et leur agrandissement et leur disposition. De là cette difficulté qu'on y éprouve de donner, soit aux anciens, soit aux nouveaux monumens, des emplacemens proportionnés.

Quelques villes cependant ont dû à des causes particulières l'avantage de former, autour ou en face de leurs principaux monumens, des *places* dignes d'eux. Rome moderne peut être citée à cet égard; mais on voit qu'elle eut le rare privilége de succéder sur plus d'un point à l'antique Rome, et de lui devoir, ou des exemples, ou des traditions de grandeur dont elle sut profiter dans plusieurs des emplacemens de ses monumens. Devenue le siége de la religion de presque toute l'Europe, après avoir élevé dans la basilique de Saint-Pierre un temple qui pour la grandeur n'eut jamais d'égal, ce lui fut, si l'on peut dire, une nécessité de lui assortir une *place* où Bernin sut déployer une magnificence qui ne paroît avoir eu aucun modèle dans l'antiquité, et n'aura probablement jamais d'imitation chez les modernes.

Les mêmes causes ont procuré à beaucoup de monumens de Rome des *places* dont on admire le rapport avec ce qu'elles annoncent ou environnent. Peu de villes pourroient lui disputer la supériorité en ce genre; beaucoup au contraire nous montrent de grands édifices manquant d'une *place* convenable. Par exemple, on cite ordinairement l'église de Saint-Paul à Londres comme celle qui, par son étendue et sa hauteur, tient en Europe le second rang après Saint-Pierre de Rome; mais ce vaste édifice n'a d'aucun de ses côtés, ni même en avant de son frontispice, une *place* qui permette d'en embrasser les aspects. La raison de ce défaut est dans le lieu même où le monument est situé, c'est-à-dire le milieu de ce qu'on appelle la Cité, quartier étroit, serré, et où la place pour bâtir coûteroit plus cher que la bâtisse.

Il y a un autre inconvénient pour un édifice, c'est d'être accompagné ou précédé par de trop vastes emplacemens; une étendue démesurée d'espace rape-

tisse pour l'esprit et pour l'œil la dimension et l'effet d'une architecture. Comme son œuvre consiste surtout en rapports, aucun art ne demande plus à être secondé par le parallèle des objets environnans. Deux très-grands frontispices d'église, celui de Saint-Jean-de-Latran à Rome, et celui des Invalides à Paris, sont situés l'un et l'autre en face d'espaces illimités, et en quelque sorte hors de la ville : on ne sauroit dire combien, sous le rapport de l'effet, leur valeur se trouve atténuée. Certainement le péristyle du Panthéon paroîtroit moins grand, et seroit moins imposant, si la place qui le précède offroit un espace indéfini.

Fixer des mesures en ce genre seroit quelque chose de très-difficile, tant il y a de considérations diverses relatives, non-seulement à la dimension, mais au caractère même et à l'emploi de l'édifice, qui pourroient rendre la règle toujours variable. Toutefois, en prenant pour régulateur la hauteur de chaque édifice, on pourroit donner pour *minimum* de la *place* qui le précède, deux fois au moins en reculée la hauteur de son élévation.

III. La troisième application du mot *place* est celle qu'on en fait à ces grands espaces qu'on laisse ou qu'on pratique au milieu des villes (avons-nous dit) pour les besoins ou l'agrément des habitans.

Un de ces premiers besoins est la salubrité, et rien n'y contribue davantage dans les villes populeuses, que ces vastes emplacemens qui donnent aux vents les moyens de renouveler l'air, et aux habitans des lieux de promenade ou de réunion. Aucune ville n'a porté le luxe, si l'on peut dire, de ces sortes de *places* aussi loin que la ville de Londres. Ayant eu l'avantage (excepté la Cité) d'être rebâtie tout entière à neuf, les différens quartiers ont été construits sur de grands alignemens, et d'espace en espace on y a ménagé de ces vastes *places* carrées, qu'on appelle *squares*. Leur milieu est assez volontiers occupé par de petites plantations ordinairement enceintes d'une grille. On continue d'en pratiquer de semblables dans les quartiers nouveaux dont cette ville ne cesse pas de s'agrandir, et ils en forment le principal embellissement. Rome moderne a hérité de l'ancienne plusieurs de ces sortes de *places*, entre lesquelles on distingue la *place* Navone, qui a succédé à un grand cirque, et qui sert tout à la fois de marché, de promenade, et où les eaux des belles fontaines qui la décorent procurent, dans les chaleurs de l'été, le moyen de la convertir en un grand lac. Il est peu de villes qui n'aient ainsi, selon leur étendue, une ou plusieurs *places* publiques, qui deviennent tantôt des marchés ou des foires, tantôt des lieux de spectacles, de divertissement ou de promenades.

Mais une des plus belles *places* en ce genre, et qui ne sauroit être oubliée dans un Dictionnaire d'Architecture, est sans contredit la *place* de Saint-Marc à Venise, *place* d'autant plus remarquable par son étendue, qui est de 180 toises (en y comprenant la petite *place* en retour), que la ville, bâtie au milieu des eaux, n'a pu avoir que des terrains conquis par l'art sur l'élément liquide. Nous en parlerons encore d'autant moins ici, qu'on en trouvera les détails aux articles SANSOVINO et SCAMOZZI, et que d'ailleurs elle appartiendroit à la classe des *places* qu'on doit appeler spécialement *places de décoration*, dont il reste à parler.

IV. Par suite de la division que nous avons essayé d'établir entre les différentes espèces de *places*, nous croyons qu'on peut fort souvent considérer une *place* comme étant elle-même un véritable monument. Telles sont celles que l'on construit sur un grand plan, avec une ordonnance symétrique ou régulière, pour recevoir dans leur milieu, par exemple, une statue, une colonne triomphale, etc.

On ne sauroit dire, et il est peut-être douteux que les anciens aient bâti exprès des *places* aussi étendues que le sont quelques *places* modernes dont on veut parler, pour être l'encadrement, s'il est permis de s'exprimer ainsi, d'une statue honorifique. C'est aux statues des rois que Paris doit les *places* qui font un de ses principaux ornemens. Ainsi fut construite celle qu'on appelle Royale, pour recevoir la statue équestre de Louis XIII ; ainsi s'éleva, sous Louis XIV, la *place* Vendôme, au milieu de laquelle étoit placée la statue équestre en bronze de ce grand roi ; une ordonnance de pilastres corinthiens orne la devanture des bâtimens qui l'entourent.

Quelques-uns pensent que les *places* de ce genre, situées dans l'intérieur des villes, ne devroient pas se présenter sous l'apparence d'une enceinte de cour ; ils pensent qu'on devroit y ménager des percés nombreux, qui mettroient le monument du milieu en point de vue d'un grand nombre de rues. Ainsi, la *place* des Victoires à Paris semble satisfaire à cette opinion. Comme il ne sauroit y avoir de principe fixe à cet égard, on se permettra de faire observer que la convenance dépend ici de la nature des rues et du genre des habitations dont elles sont formées. Si l'on suppose ces rues formées de boutiques et de maisons de commerce, l'aspect monumental y seroit bientôt dégradé, et la *place* des Victoires à Paris suffit pour le prouver.

Si l'on doit éviter de donner à une semblable *place* une enceinte par trop renfermée, il faut se garder peut-être encore plus de choisir pour l'érection d'un grand monument de sculpture honorifique ces emplacemens trop indéterminés, au milieu desquels l'ouvrage de l'art ne trouve plus dans les édifices qui devroient l'accompagner les points de parallèle qui sont propres à faire briller son effet, en aidant le spectateur à juger de sa grandeur.

PLAFOND, s. m. Nom général que l'on donne en architecture, et dans les édifices, à la surface qui forme le dessous, soit des plates-bandes et autres

parties de la construction, soit des planchers dans les intérieurs des bâtimens, soit des couvertures dont les monumens sont couronnés; toutes parties ou surfaces qui sont tantôt horizontales, tantôt ceintrées à différens degrés, et en voûtes plus ou moins exhaussées.

Il y a là, comme l'on voit, plus d'une manière d'envisager le *plafond*. Disons d'abord qu'on donne encore le nom de *soffite*, de l'italien *soffitto*, à cette partie du dessous des plates-bandes, larmiers, etc. qui, selon le caractère de chacun des ordres, reçoit plus ou moins d'ornemens, ou des ornemens plus ou moins simples. (*Voyez* l'article Soffite.)

Si maintenant nous devons remonter à l'origine ou au premier principe du *plafond* en architecture, nous sommes forcés de le reconnoître dans les procédés primitifs de l'art de bâtir, selon les besoins et les ressources locales de chaque région.

Lorsqu'on interroge ces causes premières en Egypte, on voit que la pierre, qui fut pour l'architecture de ce pays le seul principe générateur de ses compositions, fut aussi, dans la mesure des matériaux, le module uniforme et obligé de tous les *plafonds*. Ce qui nous reste de l'architecture égyptienne nous démontre, dans ses nombreux édifices, que ce fut la mesure des pierres qui devint le régulateur universel de la disposition des plans et des élévations. Comment se pourroit-il, en effet, qu'au milieu d'un si grand nombre de ruines d'édifices, restes de tant de villes, il fût impossible de découvrir un seul témoin indicateur de quelque local intérieur d'une certaine étendue? Au contraire, tout ce qui est espace intérieur consiste uniformément en une réunion de colonnes supportant une terrasse, qui n'est autre chose qu'une réunion de dalles de pierres s'étendant horizontalement d'une colonne à une autre colonne. Il n'y a rien dans toute l'Egypte qui réponde à l'idée d'un grand espace vide et couvert, tel qu'une salle, une nef, un local intérieur, enfin, exigeant une couverture, un *plafond* d'une très-grande étendue.

Le *plafond*, en Egypte, ne fut donc autre chose qu'un assemblage de dalles supportées par autant de colonnes. Et ainsi furent plafonnés tous les péristyles, les pronaos, les vestibules. Tous les espaces vides n'offrent que le dessous des dalles de pierres, dont la largeur étoit la mesure et des entrecolonnemens et de tous les espacemens.

On peut se former une juste idée des *plafonds* égyptiens, par l'ouvrage qu'on voit aujourd'hui au cabinet des antiques de la Bibliothèque du Roi : je veux parler de ce célèbre zodiaque de Denderah, sur l'antiquité duquel on avoit hasardé tant de fausses conjectures. Il formoit le *plafond* d'une pièce carrée qui pouvoit avoir au plus 20 pieds en tous sens; deux dalles de pierre, l'une plus grande que l'autre, formèrent son *plafond;* sur ces pierres on avoit sculpté de bas-relief une image quelconque du ciel, avec les signes du zodiaque et des constellations.

Le dessin général de ce bas-relief, qui forme un cercle inscrit dans un carré, et supporté par de grandes figures debout dans les angles et d'autres agenouillées dans les espaces intermédiaires, offre un goût de composition et de symétrie décorative qui seul auroit suffi pour induire à penser que l'ouvrage appartient à un autre génie que celui des Egyptiens, lesquels n'employèrent leurs signes hiéroglyphiques que sous le rapport et suivant l'esprit de l'écriture. C'est en effet avec ces sortes de caractères que l'Egypte décora tous ses *plafonds*, en y appliquant aussi les couleurs. On y en voit encore aujourd'hui qui sont enduits de teintes diverses; et Diodore nous parle d'un de ces *plafonds* peint et parsemé d'étoiles. (*Voyez* Egyptienne architecture.)

Le *plafond*, partie si brillante de l'architecture grecque, dut très-visiblement son origine à cet autre principe qui reposa originairement sur la construction en bois. Ce fut des solives dont se composent les planchers, et du croisement de ces solives, que naquit cette heureuse décoration des *plafonds*, dans ces parties que l'on nommoit *lacunar*, ou *laquear*. (*Voyez* ces mots). Ainsi, ce qui n'étoit qu'un résultat nécessaire du besoin devint, par les transformations que lui fit subir le génie de l'ornement, une des plus riches parties de l'intérieur des édifices.

La pierre qui forma les *plafonds* égyptiens n'avoit pu recevoir d'aucun système imitatif la moindre transformation, et elle n'avoit pu se prêter à aucune variété décorative. Il n'en fut pas de même dans l'architecture grecque; c'est dans le *plafond* de la galerie périptère du temple de Thésée à Athènes, que se découvre lisiblement écrit le système imitatif du *plafond* grec.

Le *plafond* du temple de Thésée (dit Le Roi) est aussi simple que bien conservé. Les solives de marbre qu'on y voit répondent par leur direction horizontale à chaque triglyphe, moins de très-légères différences qui ont pu être le résultat de l'exécution matérielle. Ainsi ce rapport incontestable des solives avec les triglyphes, prouve que ceux-ci tirent leur origine des pièces de bois qui les formoient par leurs extrémités.

Rien ne montre donc mieux comment l'art de bâtir en pierre s'appropria les combinaisons et les procédés de l'art de bâtir en bois, qui régna en Grèce plus long-temps qu'on ne le pense, et dont beaucoup de pratiques dûrent aussi se transporter dans l'imitation en pierre qui eut lieu progressivement.

Mais le mot *plafond*, ainsi que beaucoup d'autres, n'exprime que d'une manière incomplète tout ce que l'usage lui fait signifier. D'après sa composition, le mot sembleroit ne devoir s'appliquer qu'à des couvertures horizontales et d'une surface plane. Cependant on en use également pour les couvertures ceintrées

trées qu'on appelle *voûtes*. Par la raison d'analogie, les couvertures concaves ayant dû emprunter aux couvertures plates l'indication des courbes de charpente dont on les forma, le même mot fut employé pour les désigner, et l'on dit un *plafond ceintré*.

On voit effectivement qu'un même procédé originaire dans la formation des ceintres, dut porter à les désigner par un même terme. Ainsi le même procédé des caissons (*lacunaria*) fut appliqué de la même façon avec la même symétrie aux *plafonds* en voûte. Il suffit ici de se rappeler ce grand nombre de voûtes antiques où les caissons exagones ou octogones ne sont autre chose que des variétés introduites par l'esprit de la décoration dans les intervalles produits originairement par le croisement des bois de charpente.

Mais il dut arriver aussi dans l'antiquité ce qui arrive journellement dans les plafonds en bois des constructions modernes; c'est-à-dire que plus d'une convenance, en plus d'une occasion, et pour plus d'une raison, donna lieu de cacher les solives par diverses sortes de revêtemens, qui offrirent à la peinture des champs dont la décoration en couleurs dut s'emparer. Or ce qui dut arriver dans les constructions dont le bois fut originairement, comme il est encore aujourd'hui, la matière principale, et si l'on peut dire intrinsèque, eut lieu à plus forte raison dans les bâtimens et les couvertures faites en maçonnerie. De là les *plafonds* en voûte, peints de toute sorte de grandeur et de forme.

Il n'entre point dans ce qui doit être le sujet de cet article de faire connoître les diversités de compositions que les restes de l'antiquité nous ont conservés. Ce qu'il importe seulement de faire observer ici, c'est le genre auquel la peinture des anciens paroit s'être bornée dans la décoration des *plafonds*.

A cet égard, on ne voit pas qu'elle soit sortie des termes de la composition que nous appelons *arabesque*. Un grand nombre de chambres sépulcrales, les grandes salles des thermes de Titus et beaucoup d'autres intérieurs, ont conservé des *plafonds* élégamment compartis en stucs ou petits ornemens de bas-relief, en teintes plates rehaussées de rinceaux ou de détails diversement coloriés, en figures légères se détachant sur des fonds lisses. L'art de la peinture en grandes compositions, si nous en croyons les témoignages des découvertes d'Herculanum et de Pompei, ne paroit avoir joué aucun rôle dans les embellissemens des *plafonds* antiques. Le grand art de peindre, et nous entendons parler de celui qui occupa le pinceau des grands artistes de la Grèce, dédaigna, selon le dire de Pline, cette application de leur talent à l'embellissement des murs et de leurs enduits. Le peintre habile ne faisoit que des tableaux portatifs. Rien ne fait soupçonner qu'il en seroit arrivé autrement à Rome. On peut donc, sans crainte de se tromper, avancer que l'antiquité ne connut point l'emploi de la peinture appliquée en grand, comme l'ont pratiqué les modernes, à la décoration des voûtes et des *plafonds*.

La peinture de *plafond*, considérée comme ornement usuel de l'architecture, s'agrandit dans les temps modernes, par plus d'une raison dont le développement seroit étranger à ce Dictionnaire. L'usage de la fresque, genre de peinture particulièrement approprié à la maçonnerie en briques recouverte d'enduits faits en chaux et sable, se prêta merveilleusement au nouveau goût de décoration. Avant le commencement du seizième siècle, on ne pourroit guère citer d'autres décorations de *plafond* que celles dont les compositions se combinoient avec les données ou les compartimens de l'architecture.

Telles furent celles qu'adopta Michel-Ange dans les détails des peintures dont il orna le *plafond* voûte de la chapelle Sixtine. Après avoir réparti ses compositions dans les lunettes de cette voûte, il divisa toute sa superficie horizontale en grands espaces, qui ne présentent chacun d'autre idée que celle de tableaux qui y seroient attachés.

Les *plafonds* des salles de Raphaël au Vatican sont assujétis au même système de décoration, c'est-à-dire par compartimens, dont les espaces sont censés renfermer des tableaux. On voit de même la vaste coupole de Saint-Pierre se diviser en un nombre quelconque de compartimens, dont les montans rappellent à l'œil et à l'esprit la forme et l'idée de la construction, et dont les intervalles reçoivent par étages, des peintures d'anges en mosaïque, espèce d'image de la hiérarchie céleste.

Dans les palais, les *plafonds* de la même époque furent composés et exécutés selon le même système. Lorsque Raphaël eut à orner le *plafond* du vestibule de la Farnésine, il le divisa en deux grands compartimens, où se trouvent, comme l'on sait, représentés dans l'un l'assemblée, dans l'autre le banquet des dieux. Or pour indiquer de la manière la plus claire que ces peintures, loin de *plafonner*, étoient faites dans le genre des tableaux, il feignit, par les bordures dont il les environna, l'apparence d'une tapisserie fixée au *plafond* par des clous.

Jules Romain fit de même dans la décoration des *plafonds* du palais du TE à Mantoue, qu'il orna de peintures figurant des tableaux encadrés dans des compartimens, à l'exception de la salle des Géans foudroyés, caprice vraiment prodigieux et qui n'a point eu d'imitation.

Annibal Carrache ne s'est point écarté de ce système dans les décorations de la galerie du palais Farnèse. Les compositions peintes de son plafond sont toutes en compartimens avec cadres. Cependant le peintre a cru devoir introduire souvent des raccourcis dans leurs figures, par la raison que, dans la réalité, elles devroient être ainsi vues du point où le spectateur est placé. Ainsi peu à peu disparut la convention d'après laquelle la peinture, loin de prétendre faire voir dans les plafonds les objets tels que la réalité,

s'ils pouvoient être ainsi placés, les montreroit, ne pretendoit qu'offrir au spectateur des tableaux placés horizontalement au lieu de l'être verticalement.

A mesure donc que le génie pittoresque, aidé de la science pratique de la perspective, des procédés de la décoration et de l'intelligence des raccourcis, ambitionna de plus vastes champs, le système des *plafonds* peints changea. L'architecture ne présida plus, ni au choix du genre des sujets analogues au local, ni à la disposition des espaces que le peintre devoit remplir. Le *plafond* considéré en lui-même n'eut plus un espace déterminé pour la vue. La magie de la peinture en fit disparoître jusqu'à l'apparence, en supposant une vaste ouverture au travers de laquelle le peintre transporta le spectateur dans les cieux, le fit assister, jusque dans la région des nuages, à tous les spectacles qu'il lui plut d'inventer.

Le premier modèle en grand de ce genre de composition fut exécuté avec beaucoup de succès par Pietro di Cortona au palais Barberini; et, au dire de tous les connoisseurs, cet ouvrage n'a été surpassé par aucun autre. Remarquons toutefois que le peintre a encore conservé, comme encadremens de sa composition aérienne, et fait voir les parties montantes d'une architecture feinte.

L'usage des coupoles d'église, qui à cette époque commençoient à se multiplier dans toutes les contrées de l'Europe, ouvrit bientôt à la peinture des *plafonds* des espaces encore plus indéfinis. On observe que, par une espèce de réciprocité, chaque genre d'ouvrage, ou produit le genre de talent qui lui convient, ou, si l'on veut, en est le produit. On vit donc, pendant plus d'un siècle, la peinture désertant les anciennes routes du simple, du naturel, du vrai, dédaignant les espaces circonscrits des tableaux, se précipiter dans les manières propres de l'effet et de la facilité ambitieuse du décorateur de théâtre, pour remplir les espaces sans bornes de coupoles sans mesure pour l'œil, par des masses contrastées, plutôt que par des formes appréciables de figures et de compositions raisonnées.

Les *plafonds* n'appartinrent donc plus à l'architecture; le peintre disposa de celle-ci à son gré, et bientôt ces vastes espaces ne suffirent plus à l'ambition démesurée de ses effets. Après avoir, par la magie de la couleur, détruit pour les yeux la réalité de la voûte, comme pour nous introduire dans les espaces du ciel, il en vint jusqu'à prétendre introduire les cieux mêmes dans le reste de l'église. S'emparant du corps entier de son architecture, il y fit entrer des groupes de nuages qui dérobèrent jusqu'aux supports de la coupole, en sorte que toute une église pouvoit devenir une composition de peinture.

On voit de quels excès je veux parler et à quels édifices cette critique s'adresse. Sans prétendre disputer à l'art de peindre les grandes compositions de *plafonds* et de coupoles, je me contenterai de répéter ce qui a été déjà dit ailleurs (*voyez* PEINTURE); savoir, qu'il appartient à l'architecte, non-seulement de présider au choix, au genre et à la mesure des conceptions décoratives du peintre, mais d'en déterminer encore les emplacemens, et de s'opposer à tout envahissement des effets de la couleur sur les membres et les parties constituantes de l'édifice.

Il y a encore quelques autres genres de convenance en fait de *plafonds*, et qui regardent plus particulièrement le peintre lui-même dans les objets de sa composition, surtout lorsque ce *plafond* est censé être, comme un dôme l'indiquera, une ouverture par laquelle le spectateur ne pourra être censé voir que les espaces aériens. Cependant quelques peintres de *plafonds*, perdant de vue la convention sous l'empire de laquelle leur composition doit être vue et jugée, ont commis l'inadvertance d'introduire dans les régions celestes de leurs sujets, des arbres, des montagnes, des objets purement terrestres. Ce sont là de ces incohérences dont l'intervention de l'architecte doit être tenue de prévenir le ridicule et l'abus.

On donne différens noms aux *plafonds*, soit à raison du genre de leur décoration, soit eu égard à leur forme ou à leur matière. Ainsi on dit: *Plafond ceintré*. *Plafond* fait en voûte plus ou moins exhaussée, par opposition au *plafond* proprement dit ou horizontal. — *Plafond de corniche*. C'est le dessous du larmier d'une corniche. Il est ou lisse, ou orné de sculptures. On l'appelle aussi *soffite*. (*Voy*. ce mot.) — *Plafond en compartimens*. Celui qui est divisé par l'architecte en espaces reservés à la peinture ou à d'autres ornemens, mais de manière que les séparations de ces espaces paroissent des encadremens, soit feints, soit réels, dont l'effet doit être d'indiquer que la disposition générale du plafond est en propre l'ouvrage de l'architecture. — *Plafond en perspective*. On donne ce nom à certains *plafonds* dont l'ornement consiste en une composition d'architecture feinte. — *Plafond en pierre*. C'est le dessous d'un plancher fait ou en dalles de pierre dure, ou en pierres de haut appareil. Ces *plafonds* peuvent être simples et sans ornement, ou avec compartimens ou sculptures.

PLAFONNER, v. a. C'est élever au-dessus d'un espace quelconque une couverture de bois, de pierre ou de maçonnerie, qui tantôt sera horizontale, tantôt ceintrée, tantôt en forme de voûte ou de calotte, comme dans les dômes ou ce qu'on appelle coupoles. (*Voyez* ces mots.)

PLAIN-PIED, s. m. Ce mot porte avec soi son explication par les deux mots dont il se compose. *Plain* vient du latin *planus*, uni, plat; et réuni au mot *pied*, il indique que l'action du pied, en marchant sur le terrain qu'on appelle ainsi, ne rencontre aucune inégalité, ou autrement que le *pied* reste à plat.

Plain-pied signifie par conséquent, dans les édi-

fices et les maisons ou les terrains, soit un niveau parfait, soit un niveau de pente sans pas, sans aucun ressaut.

On appelle chambres de *plain-pied*, des chambres d'un même étage et toutes établies sur un même niveau

On dit qu'il y a beaucoup de *plain-pied* dans une maison, pour dire que cette maison offre beaucoup d'etendue en longueur et qu'on peut y parcourir de niveau une grande suite de pièces.

On dit dans ce sens un beau *plain-pied*.

PLAN, s. m. Ce qu'on appelle *plan*, en architecture ou plutôt dans l'art d'en dessiner les projets ou les ouvrages, les anciens l'appeloient *ichnographie*. Or le mot *ichnos* signifie l'empreinte de la plante du pied. Cette empreinte est véritablement à l'homme ce que le *plan* est à un bâtiment.

Le *plan*, dans le dessin de l'architecture, est la représentation de tous les corps solides qui composent les supports d'un bâtiment qu'on suppose coupé horizontalement au-dessus du niveau du terrain qu'il occupe. Si l'on veut se figurer un édifice ainsi coupé, son *plan* est réellement l'empreinte qu'il laisseroit sur le terrain.

Il y a deux choses à considérer dans l'art de faire les *plans*.

L'une est purement technique, lorsqu'il ne s'agit que de lever le *plan* d'un édifice existant, et l'on y procède en relevant exactement les mesures des vides et des pleins. Si l'on entend encore par cet art celui de réaliser la représentation des solides et de leur espace, par le moyen des lignes et des couleurs, cette sorte de procédé fort simple mérite à peine qu'on s'occupe de le décrire.

L'autre manière d'entendre et de considérer l'art de faire un *plan*, est beaucoup plus importante, car elle comprend la conception fondamentale d'un édifice, et ce qui, de la part d'un architecte, doit s'appeler la pensée, l'invention et le principe de la beauté des monumens.

C'est d'abord de la composition du *plan* que dépend le mérite qui doit être, dans un édifice, le premier de tous, celui de l'utilité; savoir : qu'il soit disposé en raison des besoins et des convenances qu'exige son usage. A cet égard, l'architecte habile est celui qui sait le mieux unir la commodité des services intérieurs, des dégagemens nécessaires, à une régularité toujours désirable; cependant il y a un plaisir de symétrie, de correspondance uniforme entre toutes les parties d'un *plan*, auquel on doit se garder de tout sacrifier. Très-souvent cette symétrie, qui est un agrément pour l'œil quand on regarde un *plan*, sera de nul effet dans l'élévation. Autant on doit y rester fidèle quand rien ne s'y oppose, autant il est du devoir d'y renoncer, pour satisfaire à l'obligation première de toute composition, celle d'être en rapport avec les besoins et l'emploi de l'édifice.

Il y a dans la composition du *plan* d'un monument un mérite d'un autre genre, et qui s'adresse surtout à l'esprit et au goût; c'est celui du parti général, d'où dépendront la forme de l'édifice, son caractère et ce qu'on doit appeler sa physionomie particulière.

Ce mérite dépendra, avant tout, de la forme que l'architecte adoptera dans son *plan*. Une figure circulaire donnera une tout autre idée d'un édifice, que ne le fera la figure quadrangulaire. Il y a quelque chose de contradictoire dans certains *plans* qui présentent pour l'entrée principale d'un monument, et en avant de la façade, une partie convexe. Cette forme repousse au lieu d'inviter. Il dépend encore des données principales du *plan*, de l'emploi plus ou moins multiplié des colonnes, des masses plus ou moins solides, de caractériser l'édifice en faisant connoître que de semblables dispositions sont en rapport avec tels ou tels usages.

Le *plan* d'un édifice est ce qui détermine son élévation; et lorsque ce *plan* a été bien conçu, il doit en résulter aussi, dans les masses qui s'élèveront au-dessus, un aspect agréable, par la seule corrélation que l'esprit y aperçoit.

Généralement c'est la simplicité du *plan* qui donne de la simplicité à l'élévation, et du simple naît toujours le grand. Un *plan* découpé, contourné, produit une multiplicité de ressauts, de formes fausses, de lignes interrompues qui rapetissent, par trop de détails, l'effet de l'architecture.

Le grand effet des temples des Grecs provient de l'extrême simplicité de leurs *plans*.

Dans la partie didactique de l'architecture, on donne aux *plans* différens noms, selon les diverses manières de les tracer.

On appelle *plan géométral* celui qui représente dans leurs proportions naturelles tous les corps et tous les vides, tels que les murs principaux et de refend, la largeur des portes et des fenêtres, la distribution des escaliers, enfin de toutes les parties dont se compose un édifice.

On appelle *plan relevé* celui où l'élévation est dessinée sur le géométral, en sorte que la distribution en reste cachée.

On appelle *plan perspectif* un *plan* qui est levé par des gradations, selon les règles de la perspective.

Lorsqu'on dessine ces *plans*, on marque les massifs d'un lavis noir. Les objets qui posent à terre se tracent avec des lignes ponctuées. On distingue les augmentations ou les réparations à faire, d'une couleur différente de ce qui est construit, et les teintes ou lavis de chaque *plan* se font plus claires, selon la hauteur des étages qu'on représente.

On appelle *plan en grand* celui qu'on trace dans la grandeur même de l'ouvrage, soit sur le terrain avec des lignes ou cordeaux attachés par des piquets pour marquer les encoignures, les retours, les centres, à dessein de faire l'ouverture des fondations,

soit sur une aire pour servir d'épure aux appareilleurs, et planer le bâtiment avec exactitude.

On appelle *plan régulier* le *plan* qui se compose de figures régulières, c'est-à-dire dont les côtés et angles sont égaux, et on appelle *plan irrégulier* celui qui est biais ou de travers, en tout ou en partie, à cause de quelque sujétion.

PLANCHE, s. f. Se dit de toute pièce de bois refendue de peu d'épaisseur, de toute longueur et largeur, dont on se sert dans les ouvrages de menuiserie, et qui a de très-nombreux emplois dans les bâtimens. (*Voyez* Ais.)

PLANCHEÏER, v. a. C'est couvrir une aire quelconque de planches jointes à rainures ou à languettes, arrêtées et clouées sur des lambourdes. C'est aussi revêtir un plafond d'ais minces, de panneaux de menuiserie que l'on cloue aux solives.

PLANCHER, s. m. Ce mot vient de *planche*, comme sa formation l'annonce, et comme la composition même des *planchers* va le montrer encore mieux.

Un *plancher* est un bâtis ou un assemblage de solives qui sépare les étages d'une maison. Cependant l'usage, qui se joue de l'etymologie et de la formation des mots, emploie le mot *plancher* à signifier l'aire d'un rez-de-chaussée, aussi bien que celle d'un étage voûté ou porté sur des solives. Il y a plus, on emploie indistinctement aussi le mot *plancher* comme synonyme de plafond, et l'on dit d'un lustre qu'il est suspendu au *plancher* d'une pièce, etc. Pour éviter cette confusion, il auroit été convenable de se servir du mot *aire*, *area*, qui désigne tout sol de niveau, soit à rez-de-chaussée, soit sur voûtes, soit sur solives. C'est aussi à ce mot (*voyez* Aire) que nous renvoyons le lecteur pour toutes les notions relatives surtout à l'antiquité.

Le mot *plancher*, nous l'avons déjà dit, nous apprend qu'originairement les *aires* que l'on appeloit ainsi étoient formées et recouvertes de planches; et le mot latin *tabulatum*, qui dit la même chose que le mot français, est une nouvelle preuve de l'ancien usage des planches employées à former les superficies des *planchers* ou des plafonds. Cet usage est encore général dans bien des pays, où le bois seul fait les frais de cette partie de la construction des maisons.

Cependant les étages dont les *planchers* ne sont formés que de solives et de planches, s'ils ont l'avantage de l'économie et de la légèreté, ont aussi l'inconvénient d'être incommodes à ceux qui habitent les logemens inférieurs, à cause du bruit que font les habitans du logement supérieur. Aussi, là où est établi l'usage de ces *planchers* (comme en Angleterre), est-on obligé d'étendre des tapis qui amortissent le bruit.

Les *planchers* se construisent de diverses manières, selon que les maisons elles-mêmes sont destinées à recevoir dans leur hauteur, et vu le nombre de leurs étages, plus ou moins de solidité.

Il y a des pays (comme à Naples) où les maisons formées d'un grand nombre d'étages ont des *planchers* dont les solives reçoivent une couche fort épaisse de maçonnerie revêtue d'un enduit susceptible d'un beau poli. On en dira autant des *planchers* de Venise, où l'on emploie encore dans le massif de l'*aire* qui recouvre les solives une composition de mortier mêlé d'éclats de marbre, qui donne à toute la superficie l'apparence d'être entièrement de marbre.

Les *planchers*, dans le plus grand nombre des pays, se composent d'un massif, soit de mortier, soit de plâtre, qu'on recouvre soit avec des briques, soit avec des carreaux de terre cuite.

Tel est à Paris l'usage le plus général dans les maisons et pour les logemens ordinaires. On y emploie aussi le bois, soit en planches dans beaucoup de rez-de-chaussée, de salles basses et de boutiques, soit dans les appartemens plus importans, en compartimens de parquet ou de marquetorie. (*Voyez* ces deux mots.) On a parlé aussi au mot *pavé* de toutes les manières plus précieuses dont on réserve l'emploi aux édifices publics ou particuliers, qui comportent et plus de luxe et une plus grande solidité.

A l'égard du *plancher* considéré, ainsi que l'a voulu l'usage, comme synonyme de plafond, nous avons montré à son article qu'il se composa originairement des solives et des intervalles qu'elles laissent entre elles lorsqu'elles se croisent; de là la forme des caissons. Dans quelques pays, à Rome surtout, c'est encore des compartimens formés par les solives que résultent les ornemens des *planchers*. L'art ensuite, ajoutant des configurations plus variées à celles de la construction naturelle, se plut à revêtir en bois de menuiserie sculptée, peinte ou dorée, les solives auxquelles ces ornemens furent cloués.

Mais à Paris, dans le plus grand nombre des bâtimens et des maisons, les *planchers* se revêtent en plâtre qui s'attache aux lattes clouées sur les solives, ce qui forme des enduits superficiels fort unis et assez durables.

On donne aux *planchers* différens noms, selon la diversité de leurs formes ou de leur construction. L'on dit :

Plancher affaissé ou *arèné*. C'est un plancher qui n'étant plus de niveau, penche d'un côté ou d'un autre, ou qui se courbe vers le milieu, parce que sa charge est trop pesante, ou que ses bois sont trop foibles.

Plancher creux. Est celui dont la charpente est lattée par-dessus à lattes jointives, recouvertes d'une fausse aire de 2 ou 3 pouces d'épaisseur, sur laquelle on pose le carreau, et qui est taillée de même par-dessous, puis enduite en plâtre ou mor-

tier de bourre, pour former le plafond de l'étage inférieur.

Plancher enfoncé. Plancher dont les entrevoux sont couverts d'ais, ou d'un enduit sur lattis par en haut, et dont les bois restent apparens en bas ou par-dessous.

Plancher hourdé. Est celui dont les bois de charpente ont leurs entrevoux couverts par-dessus avec ais ou lattes, et maçonnés grossièrement, pour recevoir la charge et le carreau ou les lambourdes d'un parquet.

Plancher plein. Celui dont les entrevoux sont remplis de maçonnerie et enduits à fleur de solive, dont les bois de solive restent apparens, ou sont recouverts de plâtre, comme cela se pratiquoit autrefois. Cette sorte de *plancher* n'est plus en usage, à cause de sa trop grande pesanteur.

Plancher ruiné et *tamponné. Plancher* dont les entrevoux sont remplis de plâtre et de plâtras, retenus par des tampons ou fentons de bois, avec des rainures (*voyez* ce mot) hachées aux côtés des solives.

Plancher de plate-forme. (Architecture hydraulique.) C'est, sur un espace peuplé de pilots, une aire faite de plate-formes, ou madriers, posés en chevauchure sur des patins et racineaux, pour recevoir les premières assises de pierre de la culée ou de la pile d'un pont, d'un môle, d'une digue, etc.

PLANTER, v. a. On emploie métaphoriquement ce mot en architecture, pour exprimer les premiers travaux de la construction d'un édifice, comme, par exemple, le tracé de toutes les parties dont il doit se composer sur le terrain qu'il occupera, pour faire les fouilles des fondations; comme la bâtisse et la maçonnerie des fondemens; comme encore la disposition des premières assises de pierre dure qu'on établit sur ces fondemens.

On dit *planter*, pour dire, dans l'architecture hydraulique, enfoncer des pieux avec la sonnette, au refus du mouton ou de la hie.

On dit *planter* les piquets qui servent à prendre des alignemens.

On dit de même au figuré, *planter* une croix, *planter* des bornes, *planter* des piliers, *planter* des jalons, etc.

On dit d'une maison qu'elle est bien *plantée*, pour dire qu'elle est bien située, qu'elle est bâtie dans une situation agréable.

PLAQUE, s. f. Ce mot s'applique de préférence aux travaux de métal. On dit une planche de bois, une table de marbre, une plaque de bronze.

On se sert du mot *plaque*, surtout pour désigner ces garnitures du fond des cheminées, qu'on fait en fer fondu. (*Voyez* Atre et Contre-coeur.)

PLAQUER, v. a. En terme d'art, *plaquer* signifie généralement appliquer un corps plat sur un autre, une feuille de bois, de métal, et surtout un bois plus précieux, un métal plus rare, sur ce qui est moins rare ou moins précieux. (*Voyez* Placage.)

On dit *plaquer* du mortier, du plâtre; c'est l'employer avec la main, ce qu'on appelle en *gobetage*.

PLASTRON, s. m. Ornement de sculpture, en manière d'anse de panier, avec deux enroulemens.

PLATEAU, s. m. Vient du mot *plat*, et signifie une sorte de meuble plat, sur lequel on pose, soit des vases, soit d'autres objets. L'idée de *plateau* se joint toujours à celle de support plat: c'est pourquoi on appelle *plateau* une butte, une élévation dont le terrain est uni, et dont la surface supérieure est assez plate pour qu'on puisse y bâtir ou y élever quelque monument.

PLATE-BANDE, s. f. Ce terme, composé des deux mots *plate* et *bande*, exprime, dans l'architecture, certains membres qui réunissent ces deux idées.

On donne ordinairement le nom de *plate-bande* aux pierres dont se compose l'architrave, dans la construction des ordonnances, des péristyles, des colonnades.

Les anciens eurent l'usage de faire d'un seul bloc les *plates-bandes* qui posoient sur les axes de deux colonnes, et formoient l'entrecolonnement; mais ils y employoient ou des marbres, ou des pierres d'une dureté équivalente, et l'on ne voit pas dans les restes nombreux de leurs temples, que jamais ces espèces de poutres en pierre se soient fendues dans leur milieu. Cependant il faut dire qu'en général leurs *plates-bandes* en pierres, surtout dans leurs temples (encore si nombreux aujourd'hui) d'ordre dorique, n'avoient pas une portée extraordinaire. L'ordre dorique, tel qu'ils le pratiquoient, ne comportoit guère d'autre largeur dans son entrecolonnement que celle du diamètre inférieur de la colonne, ou d'un diamètre et demi de sa partie supérieure au-dessous du chapiteau. Cette largeur étoit encore diminuée par la très-grande saillie de l'échine et de l'abaque du chapiteau.

La nature des pierres que l'architecte trouve à employer doit entrer dans les calculs qui commandent au choix de son ordonnance, à ses proportions, à la mesure de l'ensemble et au parti de sa composition.

Nous en voyons un exemple remarquable dans la disposition et la construction du grand temple de Jupiter Olympien à Agrigente. Plusieurs temples encore existans dans les ruines de cette ville ont leurs *plates-bandes* d'entrecolonnement faites d'un seul morceau. Cependant la pierre dont étoient bâtis tous ces temples, ne donnant ni des blocs d'une dimen-

sion indéfinie, ni d'une consistance suffisante pour une grande étendue de *plates-bandes*, l'architecte qui eut à élever, dans une dimension double des autres monumens de cette ville, le temple colossal de Jupiter, prit le parti de supprimer les colonnades isolées du genre des périptères, et eut recours au pseudo-périptère, c'est-à-dire à une ordonnance de colonnes engagées dans le mur, parce que la pierre du pays n'auroit pu supporter l'étendue des *plates-bandes* que le périptère auroit exigées. Par la même raison, il ne fit point de péristyle ou de pronaos saillant en avant, et porté sur des colonnes isolées. Dès-lors les *plates-bandes* de l'architrave se trouvant également engagées dans le mur, il put les composer, dans chaque entrecolonnement, d'un nombre de pièces plus ou moins grand.

Les anciens n'ont pas connu, du moins en grand, la méthode des *plates-bandes* d'entrecolonnemens à claveaux, c'est-à-dire taillées de façon à former une voûte plate. (*Voyez* Claveau.) Là où l'on veut introduire des colonnes isolées dans les péristyles, et où la nature ne fournit pas de pierres assez étendues et assez consistantes pour en faire l'architrave ou la *plate-bande* de l'entrecolonnement avec un seul bloc, on use de *plates-bandes* à claveaux. Ainsi sont construites à Paris les colonnades du frontispice du Louvre, celles de la place Louis XV; ainsi sont formées les architraves du grand péristyle de l'église Sainte-Geneviève. Le plus grand inconvénient de ce genre de construction est l'emploi du fer, qu'on est obligé de mettre en œuvre pour retenir les claveaux de la *plate-bande* dans son niveau, et empêcher la poussée de cette voûte plate.

Plate-bande. C'est le nom d'une moulure carrée, plus haute que saillante.

Dans l'ordre dorique, on appelle ainsi la face qui passe immédiatement sous le triglyphe; elle est à cet ordre ce que la cymaise est aux autres ordres. On dit :

Plate-bande arasée. C'est une *plate-bande* dont les claveaux sont d'une hauteur égale, et ne font pas liaison avec les assises supérieures.

Plate-bande circulaire. Est celle qui forme l'architrave d'un édifice circulaire, comme sont les temples dits de *Vesta* et de la *Sibylle*, ou comme sont les porches de quelques monumens modernes. Tel est celui de l'église de Saint-André, bâtie par Bernin sur le mont Quirinal, et dont la *plate-bande*, quoique avec beaucoup de portée, a été rendue solide par l'artifice de son appareil.

Plate-bande de baie. C'est la pierre qui sert de linteau à une porte ou à une fenêtre, ou bien à l'assemblage de claveaux qui tiennent lieu d'un bloc unique. Dans ce dernier cas leur nombre doit être impair, afin qu'il y en ait un qui serve de clef. Ces claveaux sont ordinairement traversés par des bandes de fer quand la *plate-bande* a une grande portée; mais il vaut mieux les soulager par des arcs de décharge bâtis en dessus.

Plate-bande de compartiment. Se dit de toute face plate qui occupe l'intervalle entre deux moulures, dans les compartimens des lambris et des plafonds.

Plate-bande de fer. Barre de fer encastrée sous les claveaux d'une *plate-bande* de pierres, dont elle soulage la portée. — Se dit aussi de toute barre de fer plate ornée de moulures aux deux bords, dont on garnit les barres d'appui des balcons et des rampes d'escalier.

Plate-bande de parquet. C'est un assemblage long et étroit, avec compartiment en losange, qui sert de bordure au parquet d'une pièce d'appartement.

Plate-bande de pavé. Nom général qu'on donne à toute dalle de pierre, ou tranche de marbre, qui, dans les compartimens d'un pavé, sert d'encadrement à un dessin de figures ou d'ornemens quelconques. On nomme de même, dans les pavemens intérieurs d'un édifice, ces larges bandes qui répondent par terre à la surface des arcs doubleaux des voûtes.

PLATÉE, s. f. Se dit d'un massif de maçonnerie qu'on établit dans toute l'étendue des fondemens d'une maison quelconque. Lorsque ce massif est arasé de niveau à une hauteur convenable, on trace sur sa surface les différentes parties de l'édifice qu'il s'agit d'élever.

PLATE-FORME, s. f. Ce mot, dans les ouvrages de la nature comme dans ceux de l'art, signifie tout terrain élevé offrant une superficie plane et unie.

Ainsi on dit qu'une montagne se termine par une *plate-forme*; qu'une maison, une terrasse, occupent une *plate-forme* d'où l'on a une belle vue.

Dans l'*architecture* on donne le nom de *plate-forme* à la couverture d'une maison, d'un édifice, qui n'ont point de comble, et qui ont pour couverture une terrasse, soit voûtée, soit en dalles de pierre, soit formée de ciment, soit revêtue en plomb. (*Voy.* Terrasse.)

Dans le Levant, tous les édifices sont surmontés de *plate-formes*; toutes les maisons de la ville de Naples ont de semblables couvertures, formant, au haut des maisons, une terrasse avec un petit mur d'appui sur la rue.

Le bâtiment de l'Observatoire, à Paris, se termine par une très-grande *plate-forme* destinée à porter les instrumens astronomiques, et à faire des observations dans le ciel. (*Voyez* Observatoire.)

Plate-forme, dans l'*art de la charpente*, se dit de pièces de bois plates, assemblées par des entretoises,

en sorte qu'elles forment deux cours ou deux rangs, dont celui de devant reçoit, dans des pans entaillés par un embrèvement, les chevrons d'un mur, et qui portent sur l'épaisseur des murs. Quand ces *plate-formes* sont étroites, comme pour de foibles murs, on les nomme *sablières*.

Plate-formes. (*Terme d'archit. hydraul.*) On les appelle *plate-formes de fondation*. C'est un assemblage en pièces de bois plates, arrêtées avec des chevilles de fer sur un pilotage, pour asseoir dessus la maçonnerie, ou bien en pièces de bois posées sur des racineaux, dans le fond d'un réservoir, pour y élever un mur de douve.

Voici comment on construit une *plate-forme* sur un pilotage :

On enfonce, le plus qu'il est possible, des pieux de bon bois de chêne rond, ou d'aulne, ou d'orme; on remplit tout le vide avec des charbons; par-dessus les pieux on place, d'espace en espace, des poutres de 8 à 9 pouces, que l'on cloue sur la tête des pieux coupés d'égale hauteur. On attache ensuite sur ces poutres de grosses planches de 5 pouces d'épaisseur, et l'on a une espèce de plancher, qui est ce qu'on appelle la *plate-forme*.

PLATINE, s. f. C'est une petite plaque de fer sur laquelle est attaché un verrou ou une targette.

On appelle *platine à panaches* celle qui est chantournée en manière de feuillages, et *platine ciselée*, celle qui est amboutie ou relevée de ciselures.

Platine de loquet. Sorte de plaque de fer plate et déliée, qu'on attache à la porte, au-dessus de la serrure. On l'appelle aussi *entrée*.

PLATRAS, s. m. pl. Morceaux de plâtre qu'on tire des démolitions, et dont les plus gros servent pour faire les hauts des murs de pignon, les panneaux des pans de bois et cloisons, les jambages de cheminée, etc.

PLATRE, s. m. Pierre qu'on tire des entrailles de la terre, qu'on fait cuire dans un four à feu égal et modéré, qu'on réduit ensuite en poudre qui, étant gâchée avec de l'eau, sert de liaison aux ouvrages de maçonnerie.

On distingue plusieurs sortes de *plâtres* : celui qu'on trouve aux environs de Paris, en forme de pierre; et celui qui est sous la forme de talc, que les anciens appeloient *gypsum*, et qu'on appelle encore de même : on s'en sert pour les ouvrages plus précieux et pour faire ce qu'on nomme du *stuc*.

Le *plâtre* peut être considéré comme une espèce de chaux, mais il n'a besoin d'aucun autre mélange que celui de l'eau pour former un corps solide, d'une dureté moyenne. Par cette seule raison, il seroit préférable au mortier s'il pouvoit résister plus long-temps aux intempéries de l'air et à l'humidité. Malgré cet inconvénient, le *plâtre* est une matière fort commode pour la construction des maisons ordinaires, surtout à Paris, où il est de bonne qualité, et lorsqu'il est employé convenablement. Comme cette matière s'attache également aux pierres et aux bois, on s'en sert avec avantage pour la construction des murs, des voûtes, et pour les enduits. Le *plâtre* résiste encore à l'action du feu dans les âtres et les cheminées. Ses emplois sont très-nombreux. On en recouvre les cloisons de tout genre, les pans de bois, les planchers, etc.; en sorte que depuis le rez-de-chaussée jusqu'au toit, une maison peut-être toute revêtue de *plâtre* et paroître, non-seulement d'une seule matière, mais, on peut le dire, d'une seule pièce.

Il y a une différence essentielle à connoître entre le *plâtre* et le mortier, c'est que le *plâtre* gâché augmente de volume en faisant corps, au lieu que le mortier diminue, surtout lorsqu'il n'a pas été massivé. C'est pourquoi il y a des précautions à prendre lorsqu'on se sert du *plâtre* pour certains ouvrages, tels que les voûtes, les cheminées qu'on adosse aux murs isolés, les plafonds et autres objets.

Les anciens firent peu d'usage du *plâtre* dans leurs constructions; il paroît qu'ils ne s'en sont servis que pour les enduits intérieurs, encore ne l'employoient-ils pas pur. Vitruve en blâme l'usage, parce que le *plâtre* faisant corps plus promptement que le mortier avec lequel on le mêle, l'enduit est sujet à gercer. Peut-être là où il étoit abondant l'employoient-ils comme nous dans la construction des maisons ordinaires. Comme cette matière dure peu, en comparaison du mortier, il peut se faire que ses enduits soient détruits depuis long-temps.

Le meilleur procédé pour cuire la pierre à *plâtre* consiste à lui communiquer d'abord une chaleur modérée pour désécher l'humidité qu'elle contient; on augmente ensuite graduellement le feu pour lui donner le degré de cuisson convenable, ce qui exige environ vingt-quatre heures. Lorsque le *plâtre* n'est pas assez cuit, il est aride et ne forme pas un corps assez solide; lorsqu'il a été trop cuit, il perd, quand on le gâche, ce que les maçons appellent *amour*, c'est-à-dire qu'il n'est pas assez gras. Si le *plâtre* est cuit à propos, l'ouvrier sent, en le maniant, qu'il a de la douceur sous les doigts et qu'il s'y attache. C'est à cette propriété qu'il distingue la bonne qualité du *plâtre*.

Aussitôt qu'il est cuit, il doit être réduit en poudre, ce qu'on fait soit en le battant, soit en l'écrasant avec des meules ou des cylindres de pierre. Pour peu qu'il soit exposé à l'air, il perd de sa qualité. Le soleil, en l'échauffant, le fait fermenter, l'humidité diminue sa force, et l'air emporte la plus grande partie de ses sels. C'est ce qui lui fait perdre son onctuosité et la faculté de durcir promptement, comme de former un corps solide. Dans cet état, le *plâtre* ne s'unit que foiblement aux matières qu'il doit lier,

et l'on voit bientôt gercer les enduits auxquels il a été employé

Lorsqu'on ne peut pas employer le *plâtre* aussitôt qu'il est cuit ou battu, ce qui arrive dans les pays où il est rare et où l'on est obligé de le tirer de loin, il faut le faire venir en pierre avant qu'il soit cuit, ou bien il faut le renfermer dans des tonneaux, et le placer dans des endroits où il soit également à l'abri et de l'humidité, et de l'ardeur du soleil.

Quand on a des ouvrages précieux à faire, on choisit les pierres les plus cuites, et on les fait écraser à part avant que ceux qui préparent le *plâtre* aient fait le mélange des unes et des autres.

Pour gâcher le *plâtre*, à Paris, il faut autant d'eau que de *plâtre*, ou environ. On commence par mettre l'eau dans l'auge; on ajoute ensuite le *plâtre*, en le semant avec la main ou avec la pelle, jusqu'à ce qu'il atteigne, ou à peu près, la surface de l'eau. Alors on le remue avec une truelle, jusqu'à ce qu'il forme une pâte d'une consistance égale. Plus le *plâtre* est fort, plus il faut que cette opération se fasse vite, afin que le maçon ait le temps de l'employer avant qu'il commence à se durcir.

On met plus ou moins d'eau pour gâcher le *plâtre*, en raison des ouvrages qu'on a à faire. Si l'on a besoin que le *plâtre* ait toute sa force, on n'y met que la quantité d'eau nécessaire pour l'employer tout de suite. C'est ce que les maçons appellent *gâcher serré*. Lorsqu'on y met plus d'eau, ils disent *gâcher clair*. Dans ce dernier cas, le *plâtre* donne plus de temps pour l'employer.

Il y a des ouvrages pour lesquels on est forcé de gâcher encore plus clair, comme, par exemple, lorsqu'il s'agit de l'étendre sur de grandes surfaces, pour faire des enduits.

Enfin, lorsqu'on doit remplir des vides où la truelle et la main ne peuvent pas atteindre, comme pour sceller quelques dalles de revêtement on le verse clair par des godets placés de manière à ce qu'il puisse en coulant s'introduire dans toutes les cavités. On ne doit pas s'attendre qu'ainsi délayé le *plâtre* puisse former un corps bien solide : aussi ne l'emploie-t-on le plus souvent ainsi que lorsque les corps qu'il faut sceller n'ont pas besoin d'une forte liaison, et tels sont les joints verticaux ou d'aplomb. Il ne faut point user de ce procédé pour les lits horizontaux.

Les emplois du *plâtre* dans les bâtimens sont innombrables, on l'a déjà dit. Un des plus usuels, et pour lequel cette matière est très-propre, est l'emploi des scellemens de gonds et des serrures.

Depuis quelques années, on a imaginé d'employer encore le *plâtre* à former des murs de cloison, d'une nouvelle manière. On en fait de grands carreaux d'un pied et demi de long, sur un pied de large, et 2 pouces d'épaisseur. On les pose de champ; les joints se scellent en creusant dans l'épaisseur un espace qu'on remplit de *plâtre* gâché. Il ne faut employer ces carreaux que quand ils sont bien secs. Généralement on n'en use que pour faire très-promptement des cloisons de petites distributions dans les appartemens qu'on veut habiter de suite, et afin d'éviter les effets dangereux qui résultent de l'évaporation de l'humidité dans les *plâtres* frais.

Quoiqu'on puisse employer le *plâtre* pour bâtir dans toutes les saisons, il est cependant d'une bonne économie de ne le faire, surtout à l'extérieur, que dans les saisons où il peut avoir le temps de sécher, ou, comme le disent les ouvriers, de se ressuyer. Les ouvrages en *plâtre* faits à la fin de l'automne et dans l'hiver sont de peu de durée, et sujets à se fendre et tomber par éclats. Le froid, condensant l'humidité de l'eau avec laquelle il a été *gâché*, amortit les sels du *plâtre*, qui reste alors sans liaison.

On donne au *plâtre* différens noms, suivant la nature de ses qualités ou celle de ses emplois. Ainsi l'on dit :

Plâtre blanc. C'est celui qui a été ce qu'on appelle *tablé*. Cela veut dire qu'on l'a purgé du charbon en le tirant du four

Plâtre clair. Est le *plâtre* au sas, qui est gâché avec beaucoup d'eau, et dont les maçons se servent pour ragréer les moulures traînées.

Plâtre cru. C'est la pierre à *plâtre* qui est propre à cuire; on s'en sert aussi quelquefois au lieu de moellons dans les fondations. Le meilleur est celui qu'on laisse à l'air avant de l'employer.

Plâtre éventé. On appelle ainsi le *plâtre* qui, après avoir été cuit et réduit en poudre, a été quelque temps exposé au grand air, au soleil ou à l'humidité, qui dès-lors a perdu ses bonnes qualités et ne peut produire que de mauvais ouvrages.

Plâtre gras. *Plâtre* qui, ayant été bien cuit, est le plus aisé à manier, est onctueux entre les doigts, et le meilleur à l'emploi, parce qu'il prend aisément, durcit de même et fait bonne liaison.

Plâtre gris. C'est la deuxième qualité de la pierre à *plâtre;* elle est plus tendre et plus facile à cuire.

Plâtre gros, ou *gros plâtre*. C'est le *plâtre* qu'on emploie tel qu'il est sorti du four, sans avoir été battu ni passé. On s'en sert aussi pour épigeonner. — On appelle encore *gros plâtre*, les gravois qui restent dans le panier après qu'on l'a passé ou criblé; on s'en sert pour les reformis et hourdis.

Plâtre mouillé. Est celui qui a été exposé à l'humidité ou à la pluie, et n'est plus bon à être employé.

Plâtre noyé. Celui qui est gâché avec une grande quantité d'eau, pour le rendre coulant. On l'emploie pour ficher les joints de pierre.

Plâtre au panier. Est celui qu'on a criblé à travers un panier, et dont on se sert pour faire les crépis.

Plâtre au sas. Est celui qu'on a passé à travers

un tamis, et dont on se sert pour les enduits et moulures, et pour les ornemens de sculpture.

Plâtre serré. Plâtre qui est gâché avec peu d'eau, et qu'on emploie ainsi pour remplir des crevasses et former les soudures des enduits.

Plâtre tablé. (*Voyez* PLATRE BLANC.)

PLATRES, s. m. pl. On nomme ainsi généralement tous les légers ouvrages en *plâtre* d'un bâtiment, comme les enduits, ravalemens, lambris, corniches, languettes de cheminées, plinthes, scellemens, etc.

On marchande ces ouvrages, séparément des autres, à des compagnons maçons.

On appelle encore au pluriel *plâtres de couvertures* les mêmes ouvrages faits en *plâtre* par les couvreurs, pour arrêter les tuiles ou les ardoises sur les entablemens, ou le long des murs et des lucarnes. Tels sont les arêtiers, crossettes, cueillis, filets, paremens, ruellées, solins, etc.

Plâtres, au pluriel, se dit encore des ouvrages de sculpture, moulés et coulés en *plâtre* dans des creux, comme frises, rosaces de plafond, coins de corniches, masques, festons, bas-reliefs, etc.

PLATRER, v. a. Employer du plâtre à quelque ouvrage.

PLATRIER, s. m. C'est le nom de celui, ou qui tire du plâtre de la terre, ou le fait cuire, le bat et le vend aux maçons.

PLATRIÈRE, s. f. Nom qui est commun et à la carrière d'où on tire la pierre à plâtre, et au lieu où on la cuit dans les fours.

Les meilleures *plâtrières* sont celles de Montmartre près Paris.

PLEIN, adj. m. Ce mot, en architecture, exprime les parties construites et massives dans l'élévation d'un édifice, comme piédroits, trumeaux, murs, colonnes, piliers, etc. par opposition aux parties vides, comme fenêtres, arcades, ouvertures de portes, entre-piliers, entrecolonnemens, etc.

L'accord entre les vides et les *pleins* est un des mérites de l'architecture et une des qualités que l'artiste doit s'étudier à rendre sensibles. Le *plein*, comme on l'a vu, étant tout ce qu'on appelle *massif* dans un bâtiment, est ce qui non-seulement en produit la solidité, mais en produit aussi et l'idée et la conviction à l'œil du spectateur. Or, cette idée est aussi nécessaire au plaisir, que la réalité l'est au besoin. Les trop grandes légèretés peuvent étonner l'œil, mais elles importunent bientôt l'esprit; et comme jamais l'architecture ne peut dans ses ouvrages se séparer du principe qui les commande, savoir, un besoin quelconque, le premier de tous les besoins étant la sécurité de ceux pour qui l'édifice est fait, c'est une nécessité, pour nous plaire, que cet édifice ne nous donne aucune inquiétude.

C'est là une des raisons de l'accord du vide et du *plein* dans toute construction. La nature seule des moyens de bâtir et des matériaux met des bornes à l'abus du merveilleux qu'on peut chercher à produire par l'économie des *pleins*. Cependant on a vu quelquefois l'art de bâtir avoir recours à des moyens artificiels pour se procurer le plus de vides possibles. Mais ces tours de force, lors même qu'on est rassuré sur l'effet de la solidité, ont toujours l'inconvénient de laisser dans l'esprit un sentiment d'inquiétude.

On peut se convaincre de la réalité de ce sentiment dans certaines constructions, telles que celles des ponts, où plus d'une sorte de raison, soit celle des crues d'eau, soit celle du peu de hauteur des berges, oblige ou de donner plus d'évasure aux arches, ou d'en surbaisser le ceintre, par conséquent d'y augmenter le vide et d'y diminuer le *plein*, autant qu'il est possible. Comme, soit dans la réalité, soit surtout pour les yeux, la ligne des arcs surbaissés offre une moindre idée de durée et de solidité, il est certain que l'on préfère la forme de voûte plein-ceintre, où le *plein* et le vide sont dans un meilleur accord.

Dans les façades de maisons il faut également observer un rapport entre le vide des fenêtres et le *plein* de leurs trumeaux. On ne parle ici que des maisons qui permettent de s'occuper du bon goût: rien à prescrire pour toutes celles que des projets de location, de commerce, de convenances locatives, font élever partout où on ne s'occupe d'autre intérêt que de celui de l'argent. Les maisons dont on parle n'appartiennent plus à l'architecture: ce sont des espèces de cages où l'on voudroit que les *pleins* n'eussent d'épaisseur que celle des grilles. En général, la moindre largeur des *pleins* qui forment les trumeaux devroit être égale à celle des vides qui forment les fenêtres. En Italie, les *pleins*, dans les façades des palais, ont ordinairement beaucoup plus, et rien ne donne un plus bel aspect à la masse générale. Il est toutefois quelques palais où les trumeaux ont tant de largeur, que l'idée de tristesse pour l'intérieur, et de pesanteur à l'extérieur, vient dénoncer à l'œil et à l'esprit cette sorte d'excès, et en fait sentir aussi l'abus.

C'est dans les intérieurs d'églises que l'harmonie entre le *plein* et le vide contribue particulièrement au bon effet que l'œil en attend. Généralement, et on doit le dire, l'excès du vide dans ces intérieurs a l'avantage de les faire paroître plus spacieux qu'ils ne sont; et comme la grandeur est une des qualités que nous désirons trouver aux œuvres de l'architecture, nous sommes portés à pardonner le vice même auquel nous devons le sentiment de l'admiration, ou plutôt de l'étonnement.

Dans plus d'un article de ce Dictionnaire, mais

surtout au mot Nef (*Voy.* ce mot), l'on a fait sentir la supériorité des intérieurs formés de colonnes, sur ceux qui se composent d'arcades, de piédroits et de portiques. Ce dernier genre de construction ou de disposition nécessite des massifs qui empêchent l'œil de mesurer toute l'étendue de l'espace, lorsque les percés, bien plus multipliés par les vides nombreux des entrecolonnemens, donnent à la vue la liberté de parcourir sans obstacle toutes les superficies du terrain. Ajoutons que cette multiplicité même de supports légers, que l'on ne sauroit en quelque sorte dénombrer, donne l'idée et fait naître la sensation de l'indéfini, lorsque au contraire le petit nombre des piédroits des arcades, dans une nef, et dont on fait l'addition en un clin d'œil, produit une impression bornée. Ceci est une affaire d'instinct; mais l'instinct, qui est le premier juge de ces sortes d'impressions, doit être aussi consulté par celui qui recherche les principes de la théorie du beau dans les arts.

Toutefois, à l'article Nef, on a rendu compte aussi des raisons qui s'opposent, dans le système des grandes églises voûtées, soit à l'emploi des colonnes à la manière des anciens, qui ne voûtèrent point les intérieurs des grands temples, soit à la pratique des piliers, selon la manière des gothiques, qui ne se permirent de grands vides dans les intérieurs de leurs églises que par le moyen des voûtes d'arête et des arcs-boutans extérieurs.

Lorsque dans une église, comme celle de Saint-Pierre à Rome, en se plaignant que le *plein* dans les supports semble l'emporter sur le vide, on regrette le système des colonnes, on ne fait pas attention que si l'on y perd l'espèce de grandeur qui résulte du dégagement des entrecolonnemens, on a par remplacement une autre sorte de grandeur, qu'il faut seulement évaluer non en détail, mais en masse. Effectivement, l'accord du *plein* avec le vide n'y est pas moins sensible; mais il existe entre les masses des piédroits des arcades et l'extraordinaire ouverture de ces arcades, entre les massifs énormes, si l'on veut, des piliers de la coupole et le vide même de cette coupole.

PLI, s. m. On appelle ainsi, dans la construction, l'angle rentrant, comme on appelle *coude* ce qui produit un angle saillant dans la continuité, par exemple, d'un mur.

PLINTHE, s. f. Ce mot est dérivé du grec *plinthos*, qui signifie une brique, soit qu'on ait ainsi appelé une *plinthe* par simple analogie de ressemblance, soit parce que anciennement on auroit placé sous les colonnes, peut-être lorsqu'on les faisoit en bois, ou des briques ou de grandes dalles de terre cuite.

Il est assez reçu que tout corps qu'on place perpendiculairement doit avoir un empattement, un corps qui le reçoit et qui en forme le pied. Les monumens, les maisons, ont des soubassemens qui leur servent en quelque sorte de *plinthe*; les colonnes ont des bases et des piédestaux, les piédestaux et les bases ont des *plinthes*.

La *plinthe*, dans le langage technique ou didactique de l'architecture, est aussi ce que les Italiens appellent *zoccolo*, et qu'on nomme en français *socle*; elle représente en quelque sorte la *semelle* de l'ensemble qui s'élève dessus. C'est sur elle que posent les moulures dont se compose la base.

On appelle

Plinthe arrondie. Celle dont le plan est circulaire, ainsi que le tore; telle est celle que Vitruve donne au toscan. Il y a plus d'un exemple de *plinthe* circulaire, et on comprend qu'il peut y avoir aussi plus d'une raison de la faire ainsi, selon les endroits où il peut être expédient de supprimer les angles quelquefois incommodes d'un plateau quadrangulaire.

Plinthe de figure. Plinthe qui n'est qu'une base plate, ronde ou carrée, pour porter une statue.

Plinthe de mur. Moulure plate et haute, qui, dans les murs de face, marque les planchers, et sert à porter l'égout d'un chaperon de mur de clôture et le larmier d'une souche de cheminée.

Plinthe ravalée. Celle qui a une petite table refouillée, quelquefois avec des ornemens, comme postes, guillochis, entrelas, etc. Il y a de ces *plinthes* à beaucoup de palais de Rome, entre autres au palais Farnèse.

PLOMB, s. m. Métal d'un blanc bleuâtre, mou de sa nature, et le plus pesant après l'or.

Le *plomb* est brillant lorsqu'il est fraîchement coupé, mais il devient d'un gris mat lorsqu'il a été quelque temps exposé à l'air; il se fond aisément; il est ductile, malléable, flexible, et dès-lors susceptible de se prêter à toutes sortes de formes.

Le *plomb* a dans les bâtimens un très-grand nombre d'emplois; il sert sous toutes sortes d'épaisseurs pour les enfaitemens des combles et des lucarnes, pour les noquets, les revêtemens des lucarnes et œils de bœuf, et de beaucoup d'autres ouvrages de charpente. On en fait les chêneaux, bavettes, descentes, canons ou gouttières, arêtiers, amortissemens. Il forme, par la facilité des soudures, les superficies les plus étendues, et on en couvre les terrasses.

Le *plomb* sert, dans l'hydraulique, à faire les conduits et les tuyaux, à revêtir l'intérieur des réservoirs et conserves d'eau.

On façonne le *plomb* de deux manières. La première consiste à le couler sur le sable; mais avec ce procédé on ne peut jamais être certain de donner à ces tables une épaisseur parfaitement égale. L'autre manière est de le laminer; le *plomb*, ainsi réduit en table, acquiert la plus grande égalité d'épaisseur.

Les plus grandes tables de *plomb* laminé ont

4 pieds 8 pouces de large, sur 30 pieds de long; ce qui, dans l'emploi qu'on en fait, épargne beaucoup de soudures.

Les différentes manières de façonner le *plomb* et les nombreux usages auquel on l'emploie lui ont fait donner diverses dénominations. On dit :

Plomb blanchi. C'est celui qui est étamé ou coloré avec de l'étain comme le fer-blanc.

Plomb d'enfaîtement. Est un bout de table de *plomb*, qui surmonte le faîte d'un comble couvert d'ardoises; il doit avoir une ligne d'épaisseur au moins, et une ligne et demie au plus, sur 18 à 24 pouces de large.

Plomb coulé sur toile. Est celui qui est coulé en table très-mince sur une toile de coutil.

Plomb en culot. Est le vieux plomb refondu, qu'on laisse refroidir dans la cuillère, d'où lui vient cette dénomination.

Plomb en saumon ou *navette.* C'est le plomb neuf tel qu'il vient des mines, en masses d'environ 2 pieds de long, qui pèsent depuis 120 jusqu'à 200 livres.

Plomb de revêtement. Celui qui est façonné en table d'une ligne d'épaisseur, et dont on couvre la charpente des dômes, des lanternes, des lucarnes, des œils de bœuf.

Plomb de vitres. On nomme ainsi le *plomb* qui est façonné par petites bandes dans une lingotière, et qu'on fait ensuite passer par le tire-*plomb*, d'où il sort en verge à deux rainures. Il sert aux vitriers pour contenir les vitres de différentes formes qui, principalement dans les grands vitraux des anciennes églises, composent les panneaux de leurs compartimens.

PLOMB D'OUVRIER. C'est le nom qu'on donne à un petit cylindre de plomb ou d'un métal quelconque, percé suivant son axe, à travers lequel on passe une ficelle ou cordelette, pour le tenir suspendu. On y joint une petite plaque, que l'on appelle *chas*, du même métal et de même diamètre que le cylindre, et percée dans son centre, par où passe aussi cette ficelle. Tous les ouvriers qui sont obligés de poser leur ouvrage perpendiculairement à l'horizon se servent à cet effet du *plomb* qu'on vient de décrire. Toutefois, le *plomb* des charpentiers n'a point de *chas;* il est plat, et en forme de rose à jour.

PLOMBÉE, s. f. On donne quelquefois ce nom à une ligne qui est *à-plomb*.

PLOMBER, v. a. C'est poser le plomb sur la face d'un mur ou d'un lambris, pour juger de sa position, soit verticale, soit inclinée.

PLOMBERIE, s. f. Est, ou l'art d'employer le plomb, de le fondre, de le travailler, ou le lieu dans lequel ce métal se travaille.

PLOMBIER, s. m. Nom qu'on donne à celui qui emploie le plomb, le coule, le façonne et le met en œuvre.

PLUMÉE, s. f. Est l'action de dresser les bords du parement d'une pierre avec la règle et le marteau, pour la dégauchir; on dit *faire une plumée*.

PLUTEUS. Vitruve appelle ainsi une espèce de petit mur d'appui ou de balustrade, qu'on plaçoit en avant des portiques des temples, et entre les colonnes. Ces petites défenses d'enceinte se faisoient, à ce qu'il paroît, en bois ou en menuiserie, si on peut le conjecturer d'après une des peintures d'architecture arabesque, pl. 41 des *Peintures d'Herculanum*, où il semble que le *pluteus* qu'on y voit offre une porte d'entrée mobile.

PNIX. On appeloit ainsi à Athènes le lieu où les citoyens s'assembloient pour choisir leurs magistrats; il étoit situé près de l'acropole, sur la pente d'une colline, presque en face de l'aréopage. Sa disposition étoit fort simple; le devant consistoit en un mur qui formoit la courbe d'un ovale, et du côté opposé le *pnix* étoit taillé dans le roc; de sorte que les trois côtés ou murs naturels s'unissoient en angle obtus. Dans les plus anciens temps, le *pnix* étoit sans ornemens; par la suite on le décora de statues, et l'on s'en servit en place d'odéon.

PODIUM. Ce mot signifie généralement un piédestal continu, et en particulier la saillie du petit mur entourant l'arène de l'amphithéâtre, lequel formoit une espèce de galerie ou d'allée, et qui, à partir de l'orchestre, ressembloit à un piédestal continu, à cause de la plinthe et de l'espèce de corniche dont il étoit orné.

Dans l'amphithéâtre et dans le cirque, on donnoit le nom de *podium* à une certaine place qui avoit assez de largeur pour contenir plusieurs rangées de siéges placés les uns derrière les autres. C'étoit là que se plaçoient les premiers sénateurs et les principaux magistrats sur leurs chaises curules.

POECILE, du mot grec *poikilos*. Ce fut à Athènes le nom d'un portique célèbre, ainsi appelé depuis qu'il eut été orné des peintures de Polygnote et de Micon; car le mot grec exprime l'idée de variété de couleurs et d'ornemens. A ce portique on avoit suspendu les boucliers que les Athéniens avoient enlevés à ceux de Scio et à leurs auxiliaires; on y voyoit aussi ceux qu'on avoit pris sur les Spartiates.

Le *pœcile* d'Athènes ne fut pas le seul portique ainsi nommé; à Sparte il y en avoit un décoré de même; et un portique ainsi orné, et appelé du

même nom, étoit à Olympie, dans le bois sacré de l'Altis.

POÊLE, s. m. Les Romains connoissoient des sortes de *poêles* pour échauffer leurs chambres et les autres appartemens de leurs maisons; c'étoient des fourneaux bâtis sous terre, dans la longueur des gros murs, ayant des tuyaux qui répondoient à chaque étage, et aux chambres qu'on vouloit échauffer. (*Voyez* HYPOCAUSTE et CHEMINÉE.)

C'est encore ainsi que, dans les pays du nord, on pratique les *poêles* des grandes maisons; un seul foyer souterrain distribue la chaleur dans toutes les parties d'un bâtiment. De pareils *poêles* doivent être bâtis et distribués en vue de la communication des tuyaux de chaleur.

Plus ordinairement, dans les pays moins froids, le *poêle* est un fourneau de terre cuite ou de métal, monté à demeure dans une pièce, ou placé de manière à être mobile, sur des pieds de fer qui l'isolent par en bas du plancher ou du sol au-dessus duquel il s'élève, ayant vers sa partie supérieure un tuyau par lequel s'échappe la fumée du feu qu'on y fait.

Il y a des *poêles* construits de façon que la bouche par laquelle on introduit le bois est dans la pièce voisine, c'est-à-dire que le *poêle* peut échauffer les deux pièces à la fois. Cela a lieu en bâtissant le *poêle* contre une cloison que l'on perce. Du reste, toutes sortes de diversités de construction ont lieu à cet égard, soit pour la distribution des bouches de chaleur, soit pour la conduite de la fumée, ou, pour mieux dire, du tuyau par où elle s'échappe.

On peut en dire autant des formes et de la décoration des *poêles*. Il s'en fait en forme de piédestaux, surmontés de colonnes qui renferment le tuyau; d'autres s'élèvent sous la forme d'obélisques. Le fer fondu ou la terre cuite ou émaillée qu'on emploie en carreaux à leur fabrication, reçoivent aussi des ornemens de tout genre qu'il est inutile de décrire.

POINÇON, s. m. ou **AIGUILLE**, s. f. On appelle de l'un ou de l'autre de ces noms la pièce de bois de bout assemblée avec les arbalétriers ou les jambes de force dans une forme de comble. C'est aussi, dans les vieilles églises qui ne sont pas voûtées, une pièce de bois à-plomb, de la hauteur de la montée du ceintre, qui, étant retenue avec des étriers et des boulons, sert à lier l'entrait avec le tirant.

On nomme encore *poinçon* l'arbre d'une machine, sur lequel elle tourne verticalement, comme dans une grue, un gruau, etc.

Poinçon est aussi un outil fait d'un morceau de fer carré, de 24 à 30 pouces de longueur, diminué en pointe carrée par une extrémité qui est acérée, et dont se servent les tailleurs de pierre ou les maçons pour faire des trous.

POINT, s. m. Est et se définit mathématiquement, ce qui n'a ni longueur, ni largeur, ni épaisseur.

Comme la science mathématique ne trouve de place ici qu'autant qu'elle est liée à l'architecture, nous ne parlerons du *point* que relativement à cet art.

Dans les dessins d'architecture, le *point* est ou un petit trou qu'on fait avec la pointe du compas sur le papier, ou l'impression qu'y laisse la pointe d'un crayon ou d'une plume.

On se sert de *points* dans les plans, pour marquer les alignemens, les objets qui ne sont pas dans le même niveau, comme les corniches d'appartement, etc.

On appelle *points longs* ou *courans* les petites lignes en manière de hachures, qui, sur les plans, servent à marquer les sillons des terres labourées et les couches de potager.

Point d'aspect C'est le lieu d'où l'on voit avec le plus d'avantage un édifice, une ville, un site quelconque. Toutes ces choses se présentent autrement à l'œil lorsqu'on les voit d'un côté ou d'un autre, de bas ou d'en haut, en rapport avec un objet ou avec un autre, de près ou de loin.

Un édifice ne sauroit, dans son ensemble et dans ses détails, correspondre à un seul *point d'aspect* qui leur soit également favorable. Là est l'erreur de ceux qui se plaignent souvent de certains détails qui ne sauroient faire leur effet du *point* de distance où il faut se placer pour jouir de l'effet du tout.

Par exemple, on vous donnera pour règle assez générale de prendre le *point d'aspect* d'un monument, ou de vous placer à une distance qui soit égale à la hauteur de ce monument.

Ainsi, si l'on veut juger de l'ensemble de l'église des Invalides, comme sa hauteur est de 35 toises, il conviendra d'abord de se placer à un *point* distant de la même étendue. Venant ensuite à l'ordonnance de sa façade et de son portail, on restera à une distance de cette partie de l'édifice qui sera égale à sa hauteur, laquelle est d'environ 13 toises. Enfin, si l'on veut examiner les profils et le goût de sculpture de cette ordonnance, on ne doit plus s'éloigner que d'une distance dont la mesure soit égale à l'élévation de l'ordre dorique, laquelle est de 7 toises et demie. Si l'on s'approchoit davantage, on ne verroit plus le développement naturel des objets, qui se montreroient en raccourci.

Le *point d'aspect* dont on parle ici n'a rien de commun avec ce qu'on appelle, dans la perspective des objets peints d'un tableau, le *point de vue*, qui doit y être déterminé d'après des principes et par des procédés qui sont étrangers à l'architecture. On appelle ici *point d'aspect* celui qu'on oppose au *point vague*, d'où, regardant un bâtiment dans une distance indéterminée, on ne peut que se former une

idée relative de la grandeur de sa masse, par comparaison aux autres édifices qui lui sont contigus.

Point de vue. Ce n'est autre chose, par rapport à l'architecture, qu'un *point* fixe, dans la ligne horizontale d'un bâtiment, où se termine le principal rayon visuel, et auquel tous les autres, qui sont parallèles, vont aboutir.

Le mot *point* s'applique encore à beaucoup de notions plus ou moins dépendantes de l'architecture. On appelle, par exemple, *points perdus* trois *points* qui, n'étant pas donnés sur une même ligne, peuvent être compris dans une portion de cercle dont le centre se trouve par une opération géométrique, ce qui sert pour les cherches ralongées.

On dit encore *points perdus,* des centres de cercle par lesquels on trace des proportions d'arc de cercle, qui, étant recroisées, forment des losanges curvilignes qu'on distingue, dans les compartimens de pavés, par les couleurs des marbres et par la variété des ornemens. Le pavé qui est sous la coupole et dans les chapelles du Val-de-Grâce à Paris est fait de cette manière.

Le mot *point* entre dans beaucoup de locutions: comme lorsqu'on dit *point de centre*, qui porte sa définition; *point d'appui*, *point d'équilibre*, qui signifient le lieu précis où un corps trouve à être supporté, à se tenir sans tomber, et hors duquel il tomberoit.

POINTAL, s. m. Ce mot vient de l'italien *puntale*, poinçon. C'est toute pièce de bois qui, posée debout, sert d'étai pour soutenir une poutre ou quelque autre partie d'un bâtiment.

C'est aussi particulièrement une pièce de bois posée verticalement sur des verreins, pour relever quelque ferme de charpente ou une travée de plancher.

POINTE, s. f. Se dit en général de l'extrémité aiguë d'un corps quelconque; c'est l'angle ou l'encoignure d'un bâtiment, d'une île, d'un môle, d'un quai.

C'est le sommet de l'angle d'un fronton; c'est l'extrémité supérieure d'un comble, d'un clocher, d'une pyramide, d'un obélisque, etc.

On appelle *pointe de pavé* la jonction, en manière de fourche, des deux ruisseaux d'une chaussée en un ruisseau, entre deux revers de pavé.

Pointe, est un outil de fer aigu dont on se sert dans beaucoup d'ouvrages en pierre, marbre, etc.

Pointe de compas. C'est la partie inferieure des jambes d'un compas, et il y en a de plus d'une sorte: la *pointe simple* est celle qui est ordinairement d'acier; la *pointe au crayon* est celle qui doit à son extrémité recevoir un bout de crayon; la *pointe à l'encre* est faite en manière de plume; la *pointe courbe* est celle qui forme une portion de cercle, dans les compas des appareilleurs et des ouvriers, pour prendre des épaisseurs et mesurer des diamètres.

Pointe de diamant. Se dit des pierres qui, dans les paremens à bossages, sont taillées à facettes comme des diamans.

POINTER, v. a. On dit *pointer une pièce de trait.* C'est, sur un dessin de coupe de pierre, rapporter avec le compas le plan ou le profil au développement des panneaux. C'est aussi faire la même opération en grand, avec la fausse équerre, sur des cartons séparés pour en tracer les pierres.

POINTES, s. f. pl. Ce sont des clous longs et déliés, avec une petite tête ronde, qui servent à attacher les targettes, les verroux, etc. et dont on ferre les grandes fiches.

POITRAIL, s. m. Grosse pièce de bois, comme une poutre, destinée à porter, sur des piédroits ou jambes étrières, un mur de face, les trumeaux d'une maison ou un pan de bois.

POLA. Ville antique, et autrefois une des plus considérables de l'Istrie, a conservé beaucoup de vestiges de son ancienne splendeur. Elle fut jadis le centre d'une république, comme l'atteste l'inscription *Respublica Polensis*, gravée sur la base d'une statue élevée à l'empereur Septime Sévère, inscription que l'on voit encore à l'entrée de l'église de *Pola.*

Le monument qu'on aperçoit de plus loin en arrivant par la mer, sur le bord de laquelle il paroit situé, est l'amphithéâtre, dont les murailles extérieures sont encore entières. Sa forme est semblable à celle de tous les monumens de ce genre. Il y a trois étages, dont chacun est percé de soixante-douze arcades : en tout deux cent seize. Il ne reste que la cage de l'édifice. Il est flanqué de quatre contreforts, c'est-à-dire de quatre montans en saillie et de la même ordonnance, dont nous avons rendu compte à l'article *amphithéâtre,* et que nous avons expliqués par la supposition qu'ils étoient la cage de quatre escaliers de bois qui conduisoient par dehors aux divers étages des gradins, qu'on croit aussi avoir été faits en bois.

La ville de *Pola* a conservé l'ensemble de deux temples qui étoient placés parallèlement et en pendant l'un avec l'autre. De ces deux temples, l'un a perdu les colonnes de son péristyle; l'autre est encore entier, et son inscription apprend qu'il étoit dédié à Rome et à Auguste. Il a 12 pieds de large, sur à peu près 24 de longueur. L'intérieur de la *cella* fait la moitié de la longueur; l'autre moitié est pour le *pronaos* et le péristyle, lequel se compose de quatre colonnes en avant, de deux en retour, en comptant deux fois celles des angles, sans compter

les pilastres des antes. C'est précisément ce que Vitruve appelle un *temple prostyle*.

L'ordre est corinthien; les chapiteaux sont ornés de feuilles d'olivier, et leurs caulicoles sont recouvertes de feuilles de chêne. Les faces de l'architrave vont en diminuant de largeur du bas en haut; elles ne sont point d'aplomb, mais elles vont par retraite en montant. On voit dans le fronton du devant une sorte de médaillon, et le fronton de derrière en a un semblable. Cette dernière face est beaucoup plus simple que celle de devant; dans le pourtour de l'edifice règne une frise très-belle, sculptée en enroulement de feuillages, et l'on pense que cette architecture est digne du siècle d'Auguste. Les colonnes de cet édifice sont, autant qu'on en peut juger, d'une espèce de brocatelle qui ressemble à la brèche d'Égypte. Le reste du temple est de marbre blanc; au frontispice, et de chaque côté de l'inscription, est sculptée une Victoire ailée tenant une colonne.

Il y avoit à *Pola* un théâtre dont il reste peu de vestiges; on le détruisit presque entièrement pour en construire la forteresse actuelle, dont les murailles sont formées de ses materiaux, et d'où Serlio a tiré les détails qu'il a donnés de ce monument. Il fut, comme la plupart des théâtres antiques, construit sur le penchant d'une montagne.

Mais un reste d'une belle conservation est l'arc de triomphe qu'on appelle *Porta aurea*, et que l'on met aujourd'hui au nombre des portes d'entrée de la moderne *Pola*. Ce beau monument a une seule arcade en plein ceintre, accompagnée de chaque côté par deux colonnes corinthiennes portant un entablement qui fait ressaut. C'est dans l'espace compris en retraite au-dessous du ceintre qu'est placée l'inscription qui annonce que c'est une *Salvia Posthuma* qui, à ses frais, fit ériger cet arc à Sergius Lépidus, édile et tribun militaire de la vingt-unième légion.

Nous avons appelé, selon l'usage, ce monument *arc de triomphe;* tout cependant porte à croire qu'il ne fut, comme plusieurs autres, qu'une sorte de monument honorifique, sous une forme déjà consacrée; mais cette discussion alongeroit par trop cet article. (*Voyez* Arc triomphal.)

Au-dessus de l'entablement s'élève un attique avec trois socles, qui ont dû servir à porter des statues. A en juger par les inscriptions, sur celui du milieu devoit être la figure du Romain pour qui le monument fut exécuté; à droite étoit celle de son père Lucius Sergius, édile et décemvir; à gauche celle de son oncle Cneius, également édile et décemvir pour cinq ans. C'est sur la face qui regarde la ville qu'on lit ces inscriptions; de ce côté l'architecture est entièrement à découvert, et l'on en jouit parfaitement. La façade extérieure, celle du côté de la campagne, étoit semblable; mais elle est obstruée par les murailles de l'enceinte moderne, en sorte que l'on n'aperçoit que les chapiteaux des colonnes et une partie du ceintre de l'arcade.

Généralement le style de cette architecture est pur, noble et de bon goût; les ornemens, au lieu d'y être prodigués, comme on l'a remarqué à l'arc d'Orange, y sont au contraire ménagés avec beaucoup d'art. L'entablement est d'un fort beau profil, et la sculpture est répartie dans la frise avec discrétion; le dessous du ceintre de l'arc est orné de caissons en losanges, et les montans des piédroits offrent une disposition très-élégante d'ornemens en rinceaux.

On a déjà fait observer à l'article Arc triomphal, qu'il falloit se garder de croire, comme quelques-uns l'ont fait, que les colonnes adossées de l'arc de *Pola* soient accouplées. Le dessin de Serlio a pu, sur ce point, induire en erreur; mais les dessins des nouveaux voyageurs démontrent que les colonnes de face sont séparées entre elles par un espace de près d'un entrecolonnement. Leurs bases sont également éloignées, au lieu d'être contiguës. Quant aux colonnes latérales, il ne peut y avoir lieu sur ce point à aucune incertitude.

POLI, POLIMENT, s. m. Le *poli*, dans les matières, est le résultat du *poliment* qu'on leur fait subir, lequel donne le lustre et l'éclat aux marbres, aux pierres rares et dures qu'emploient la sculpture et l'architecture.

POLIR, v. a. En général c'est enlever, par le frottement, les inégalités que le travail de l'outil laisse nécessairement sur les matières.

Chaque sorte de matière se *polit* avec des substances différentes. Le fer se *polit* avec l'émeril; on *polit* le bois avec la peau de chien, la pierre ponce; et la pierre avec le gré pulvérisé et le sablon. On *polit* les marbres et les pierres dures avec la pierre ponce, la peau de chien, l'émeril, la cire, et d'autres procédés plus ou moins lents.

Le poli, qui ajoute aux belles matières une beauté nouvelle, contribue encore à leur conservation: il est certain qu'un marbre qui a reçu le poli, non-seulement garde plus long-temps l'agrément de ses couleurs, mais oppose à l'humidité, à la poussière et à d'autres causes de destruction beaucoup plus d'obstacles. L'effet naturel du poli est de resserrer les pores de la matière; et si, pour opérer ce poli ou pour l'achever, on a mis en œuvre le frottement de cire, par exemple, alors l'action des causes atmosphériques a moins de prise sur elle, l'eau et la poussière y glissent, et sa superficie se trouve préservée de tous les inconvéniens qu'éprouve la pierre mal polie. On sait que ce qu'on prend souvent pour de simples ordures sur les marbres noircis et exposés aux intempéries de l'air, n'est autre chose que la germination d'un lichen très-fin, qui prend racine dans les pores de la matière, que l'humidité y entretient, qui s'y propage, et finit par l'altérer de plus d'une manière.

Les anciens, dans les ouvrages de tous leurs arts,

furent très-exacts à leur donner tout le poli dont ils sont susceptibles. Lorsque la pierre par sa nature ne comportoit pas un poli qui lui fût propre, ils y passoient des couleurs, ou ils la revêtoient d'enduits fort minces de stuc, qu'ils *polissoient* avec le plus grand soin, et qu'ils coloroient ensuite.

On ne sauroit dire aussi combien le poli qu'on donne aux pierres dans les édifices ajoute de précieux à l'architecture, de pureté à tous les détails, et contribue à en rendre l'aspect agréable.

POLLAIOLO (Simone), surnommé *il Cronaca*. Vasari, dans la vie d'*Andrea Contucci*, donne le nom de *Pollaiolo* à l'artiste dont nous allons parler, et toutefois le nom de *Cronaca* est celui sous lequel il est le plus connu. Ce nom, qui signifie *chroniqueur*, fut un sobriquet, et il le dut à l'habitude qu'il avoit de raconter sans cesse et de faire des récits sans fin de son voyage à Rome où il s'étoit réfugié, et du séjour qu'il y avoit fait.

On ne sait point quelle cause occasiona et sa disparition de Florence, et le long séjour qu'il fit à Rome où son goût le porta de préférence aux études de l'architecture, dont il fit, d'après les monumens antiques, de nombreuses et profondes études. Lorsqu'il en eut une ample provision, il retourna à Florence, où il ne tarda point à se faire distinguer. On reconnut en lui un jugement sûr, une élévation de goût et de style qui lui donnoient une supériorité marquée sur tous ceux qui, bornés à leurs écoles particulières, ne savoient que répéter ce qu'avoient déjà répété leurs maîtres. Pour lui, il ne suivoit d'autres leçons que celles de l'antique et de Vitruve, en y joignant toutefois les exemples de celui qui l'avoit précédé sur les mêmes routes, je veux parler du célèbre Bruneleschi.

Déjà en effet ce grand architecte avoit introduit dans ses monumens, et par leur exemple dans ceux de ses successeurs, et les lignes imposantes, et les formes grandioses des constructions antiques, et encore la pureté des ordonnances de colonnes. Déjà plus d'un palais, en effaçant par la grandeur de ses masses les entreprises du moyen âge, avoit rappelé dans la beauté des formes et des détails le goût de l'architecture grecque. De ce nombre avoient été, après les ouvrages de Bruneleschi, ceux de Michelozzo, de Giuliano et de Benedetto da Maiano.

Ce dernier avoit été chargé par Philippe Strozzi l'ancien de satisfaire l'ambition qu'il avoit de laisser de soi un souvenir durable, dans la construction d'un magnifique palais. Jamais cette honorable passion ne fut mieux servie. Trois siècles et demi ont déjà passé sur cet édifice sans y avoir effacé le nom de Strozzi. En le voyant aujourd'hui aussi neuf que le premier jour, on peut présumer qu'à moins de causes de destruction étrangères au cours naturel des choses, il remplira encore long-temps les désirs de son fondateur.

Benedetto da Maiano, qui le commença sur un plan quadrangulaire et isolé, éprouva des difficultés, pour en réaliser l'ensemble, de la part des propriétaires voisins, qui se refusoient aux ventes des terrains contigus. En attendant il acheva une partie de la construction. L'ouvrage à l'extérieur étoit encore loin d'être terminé, lorsqu'il quitta, on ne sait pourquoi, Florence. Par un concours assez heureux, *Pollaiolo* y revenoit après avoir quitté Rome; il fut employé sur-le-champ par Strozzi à lui faire un modèle complet de son palais extérieur et intérieur. En dehors l'étage supérieur n'étoit pas construit, dès-lors le palais manquoit de son couronnement; rien encore n'avoit été arrêté quant aux appartemens, à l'escalier et à la cour

C'est surtout par l'achèvement de la devanture de ce palais, que *Pollaiolo* s'est acquis un honneur particulier; on veut parler du magnifique entablement, chef-d'œuvre de l'architecture moderne, dont tous les artistes depuis trois siècles n'ont cessé de faire l'objet de leurs éloges et de leurs études. On a prétendu que l'architecte auroit emprunté la modénature de son couronnement à un ouvrage antique. Toutefois, on doit le dire, rien de plus difficile et souvent de plus périlleux que de semblables emprunts, tant sont divers les rapports de dimension, de forme, de caractère, d'effet, qui résultent de la différence des monumens et de leurs emplacemens. Rien donc, en ce genre, n'est plus difficile que de copier l'œuvre d'autrui, si ce n'est de l'imiter d'une manière originale.

Vasari s'est plu à vanter l'extrême perfection apportée par *Pollaiolo* dans l'appareil et la liaison des blocs dont il forma son vaste couronnement, ainsi que les soins avec lesquels fut conduite toute la construction de ce palais. Ces soins, dit-il, furent tels, que ce grand ensemble paroît être, non pas un assemblage de pierres, mais comme taillé dans un seul bloc. Deux cent cinquante ans se sont écoulés depuis ce jugement de Vasari, et l'on peut affirmer qu'encore aujourd'hui l'œil ne sauroit y découvrir une seule pierre dont la moindre désunion puisse démentir cet éloge.

La cour intérieure du palais, quoique ornée de deux ordres de colonnes, les unes doriques, les autres corinthiennes, de fort beaux portiques et de tous les détails d'architecture les plus soignés, ne paroît pas répondre, surtout par son etendue, à ce qu'annonce l'importance de l'extérieur. Mais on a vu que dès l'origine l'architecte se trouva borné par l'exigence du terrain. *Pollaiolo* dut encore se soumettre, pour ce qui regarde certaines dispositions tant dans l'exécution de l'escalier que dans la distribution des appartemens, aux données préalables qu'il trouva établies.

Nous aimerons donc à répéter, d'après Vasari, que malgré ce qu'on y peut désirer, le palais Strozzi est reste le chef-d'œuvre de cette prodigieuse et imposante architecture florentine, qui, sous les rapports

de force et de grandeur, n'a été ni surpassée ni égalée. Nous croyons pouvoir ajouter, que nonobstant tout ce qui depuis a été entrepris de *grand* en Europe (ce mot entendu autrement que sous le rapport d'étendue), rien n'a pu faire descendre du premier rang l'ouvrage de *Pollaiolo*.

De lui est encore à Florence la sacristie de l'église du Saint-Esprit. C'est, dans le fait, un petit temple octogone d'une agréable proportion, et dont l'exécution est des plus soignées. Entre autres détails qu'on y admire, il faut remarquer certains chapiteaux corinthiens, travaillés avec cette extrême perfection qui distingua le ciseau du célèbre *Contucci*. (*Voyez* ce nom.)

C'est à *Pollaiolo* qu'est due l'architecture de la belle église de *San Francesco al Monte*, hors de Florence, sur la colline de *San Miniato*, et que Michel-Ange appeloit la *sua bella Villanella*. Elle n'a qu'une nef ornée de six colonnes à chaque côté. Notre architecte eut encore l'honneur d'une des plus grandes constructions qui eurent lieu de son temps à Florence. Il s'agissoit d'élever la vaste salle du Conseil, dans le palais de la Seigneurie. Les architectes du temps les plus renommés donnèrent des projets. Savonarole alors en crédit, et ami de *Pollaiolo*, contribua à lui faire donner la préférence. La salle exécutée par cet architecte passe pour être la plus grande qu'il y ait en Italie, mais il ne reste aujourd'hui de son ouvrage que les murs et la toiture : tout l'intérieur a été dans la suite changé par Vasari.

Pollaiolo dans ses dernières années s'étoit entièrement dévoué au parti de Savonarole, et il avoit embrassé toutes les opinions politiques de ce fanatique prédicateur. Il n'eut bientôt plus ni d'autres pensées, ni d'autre entretien. Ce fut en cet état que la mort vint l'enlever, à l'âge de cinquante-cinq ans, après une assez longue maladie. Il fut enterré dans l'église de Saint-Ambroise à Florence.

POLYCLÈTE. Le célèbre statuaire de ce nom, auquel l'antiquité avoit donné le second rang après Phidias, pour sa Junon colossale d'Argos, en or et ivoire, fut aussi un très-habile architecte.

Pausanias le cite comme auteur de deux monumens fort remarquables. L'un étoit à Epidaure un édifice circulaire qu'on appeloit *le tholos*, comme nous dirions aujourd'hui *la coupole* ou *le dôme*. Il étoit construit en marbre blanc, et dans son intérieur on voyoit des peintures de Pausias. En rapprochant les détails qu'en donne l'écrivain grec, il étoit environné d'un péribole où s'élevoient autrefois un grand nombre de *stèles* (cippes ou petites colonnes) sur lesquelles étoient écrits les noms de ceux que le dieu avoit guéris, la maladie que chacun d'eux avoit eue, et la manière dont il avoit été guéri. Au temps de Pausanias, il ne restoit plus que six de ces *stèles*.

Mais un édifice encore plus renommé de *Polyclete* étoit, dans la même ville d'Epidaure, le théâtre bâti sur la grande enceinte qui environnoit le temple d'Esculape. Ce théâtre, dit Pausanias, est d'une beauté très-particulière. Les théâtres des Romains, continue-t-il, surpassent véritablement tous les autres pour la magnificence des ornemens, et même pour la grandeur, sans en excepter celui de Mégalopolis en Arcadie ; mais pour l'harmonie des parties et pour l'élégance, aucun n'approche de celui de *Polyclète*, qui fut aussi l'architecte de la rotonde dont on vient de parler.

POLYGONE, adj. des deux genres. Mot composé de deux mots grecs, qui signifie *plusieurs angles*. On l'appliqua plus particulièrement, dans ce qu'on appelleroit l'architecture militaire, à la fortification de quelques villes antiques. Il se dit aussi des figures de dessins à compartimens, et l'on dit *polygone* régulier et *polygone* irrégulier.

POLYSTYLE. Mot grec composé de πολυς, plusieurs, et στυλος, colonne. Cet adjectif, lorsqu'on l'applique comme épithète à un local, à un édifice, signifie non pas simplement qu'il y a plusieurs colonnes, mais que les colonnes y sont extraordinairement multipliées. Ainsi trouvons-nous le mot *polystyle* employé par les anciens écrivains, pour désigner certaines parties des temples de l'Egypte qui étoient toutes remplies de colonnes. Dans le fait, il eût été difficile aux architectes égyptiens de ne pas multiplier les colonnes dans un local sur lequel il falloit établir une grande plate-forme. Ne pouvant user pour leurs intérieurs ni de voûtes, ni de plafonds de charpente (*voyez* PLAFOND), et n'ayant d'autre moyen de couverture que celui des dalles de pierre, ils ne purent couvrir de grands intérieurs qu'en multipliant les colonnes, qu'ils espaçoient au gré de la longueur et de la largeur, toujours bornée, de leurs dalles. On retrouve encore aujourd'hui ces salles *polystyles* qui offrent comme une plantation d'arbres également espacés. Le nom de *polystyle* convient également à quelques monumens des Arabes en Espagne, où l'on voit comme de véritables forêts de colonnes. (*Voyez* MORESQUE ARCHITECTURE.)

POMME DE PIN, s. f. La sculpture antique fit des imitations nombreuses du fruit de l'arbre qu'on nomme *pin*. On en voit, sur un nombre infini de bas-reliefs, orner l'extrémité des thyrses, dont la représentation forma souvent l'ornement des frises. La *pomme de pin* fut employée toute seule comme ornement, dans les angles de plafond des corniches doriques et ioniques. Elle servit à couronner les couvercles des vases, et on en fit l'amortissement des édifices circulaires qui se terminoient par une couverture voûtée.

Le plus notable exemple de l'emploi de la *pomme de pin* comme ornement et couronnement d'un

édifice est celui du mausolée de l'empereur Adrien. On peut voir l'entière restitution de ce monument dans l'ouvrage des *Sepolcri antichi*, par Pietro Santi Bartoli. D'après les plus sûres indications, et de sa masse qui est encore entière, et des restes nombreux de colonnes dont on l'a dépouillé, ce mausolée devoit se terminer par une coupole aplatie que surmontoit la *pomme de pin* colossale en bronze qui est aujourd'hui placée à l'extrémité d'une cour du Vatican, et au sommet de la double rampe d'un escalier en avant de la grande niche du Belvédère.

POMPEI, ville antique de la Campanie, voisine d'Herculanum, et qui fut plus ou moins ensevelie sous les cendres du Vésuve.

A l'article *Herculanum*, nous avons déjà dit que l'éruption de l'an 79 ne fut pas la seule cause de la destruction de *Pompeï*. Un tremblement de terre avoit précédemment renversé ses édifices. Il paroît qu'entre cet évènement et celui de la grande éruption il s'étoit écoulé un espace de temps pendant lequel les habitans, rentrés dans leur ville, avoient pu restaurer plusieurs de ses édifices. Il est également prouvé que *Pompeï* ne fut pas entièrement couverte en 79 par l'éruption du volcan; que des éruptions ultérieures en achevèrent plus ou moins la disparition, et qu'à ces différentes époques les constructions diversement recouvertes eurent à subir, dans ces intervalles, plus d'un genre de destruction indépendant des causes naturelles.

On a besoin de quelques-unes de ces considérations pour s'expliquer les divers états de conservation ou de ruine sous l'aspect desquels se présentent aujourd'hui les restes de cette ville antique, et pour y appliquer la mesure d'une judicieuse critique.

Les monumens de *Pompeï* appartiennent sans doute à l'architecture grecque. Cependant on est forcé de convenir qu'elle ne s'y montre point dans toute sa pureté. Les peuples qui l'ont habitée successivement ont dû y laisser des traces d'un goût plus ou moins dégénéré. On y sent particulièrement l'influence de la domination des Romains vers une époque qui ne fut pas celle de la sévérité du goût. Ajoutons que *Pompeï* n'étoit qu'une ville du troisième ordre. Or, ce n'étoit point en de tels lieux que les artistes les plus renommés ambitionnoient de produire leurs talens. *Pompeï* n'auroit eu ni les occasions ni les moyens d'élever de ces grands monumens où l'art peut déployer toutes ses ressources. On y trouve bien à peu près tous les établissemens publics dont se composoient les grandes cités, mais on les y voit, si l'on peut dire, en diminutif, et réduits soit pour l'étendue, soit dans leur composition, soit même quant au genre et à la mesure des matériaux.

En examinant les ruines de *Pompeï* sous le point de vue de la construction, on y trouve l'emploi des différens procédés de la bâtisse dont parle Vitruve; mais les plus ordinaires y sont l'*opus incertum* et la maçonnerie en briques.

Les pierres sont celles qu'on appelle la lave dure, les scories volcaniques, le tuf plus ou moins blanc, la pierre ponce blanche, le *piperno*, pierre grise d'un grain rude, quelques autres pierres calcaires, le travertin.

Le mortier qui lie les matériaux, quoique assez abondant en certains endroits, est cependant loin d'avoir la solidité qu'on lui trouve ailleurs; il paroît qu'on ne doit en accuser que la négligence des ouvriers.

Le cuivre, le fer et le plomb sont mis en œuvre dans les constructions, à peu près comme on le fait aujourd'hui; mais, contre la pratique la plus ordinaire chez les anciens, l'emploi du fer est plus commun que celui du cuivre.

Le bois, outre d'autres usages, servit à faire, ainsi qu'on le pratique encore à Naples, des terrasses fort solides, quoique supportées par des pièces d'un modique diamètre et d'une grande portée. Ces bois y sont souvent de sapin; on l'employoit de préférence, et particulièrement dans les toitures.

Les édifices sont décorés à peu de frais, et, à l'exception de quelques pavés et des mosaïques, on ne trouve guère de marbres qu'aux théâtres. Le stuc, employé dans les ornemens ou comme revêtement en enduits, est fait conformément aux procédés indiqués par Vitruve. On faisoit encore usage à Pompeï d'une composition à peu près semblable pour former les aires sur les terrasses, dans les appartemens et les cours. Avant qu'elle fût sèche, on y introduisoit de petits morceaux de marbres de couleur; d'autres fois on mêloit seulement à cet enduit du tuileau pilé, ce qui lui donnoit l'apparence d'une espèce de granit rouge; c'est ce qu'on appeloit *opus signinum*. Les édifices sont presque tous ornés de ces pavemens de mosaïque, nommés par les Grecs *lithostrotos*.

Les peintures étoient d'un usage si général à *Pompeï*, que cette ville peut passer pour être entièrement peinte; elles sont dans ce goût de composition qu'on appelle aujourd'hui *arabesque*, goût qui commençoit à devenir de mode au temps d'Auguste, et contre lequel s'est élevé Vitruve.

On n'a découvert que dans quelques endroits les murailles de *Pompeï;* cependant on en voit assez pour prendre une juste idée de leur construction. Elles sont construites en grosses pierres taillées et posées avec beaucoup de soin. De toutes les portes, il n'y en a de visibles que trois; quelques autres sont connues, mais sont encore à découvrir avec le reste des murs d'enceinte. Une de ces portes, connue depuis longtemps, consiste en trois ouvertures; savoir, une grande et deux petites latérales, qui se répètent aux deux bouts d'un long passage. Le tout est construit en briques et moellons posés par assises alternatives, et revêtu de stuc.

Cette porte donne entrée sur une rue dont le pavé

est formé, comme celui des voies romaines, de grands blocs polygones irréguliers, avec un petit trottoir de chaque côté. On trouve, avant l'entrée dans cette rue, divers tombeaux et une petite *œdicula*. Plus loin s'élève le tombeau de la prêtresse Mammia; il est décoré de colonnes engagées, et entouré d'un appui formé par de petites arcades. Sa construction est en moellons; les colonnes sont de briques, tout l'extérieur a un revêtement de stuc assez épais. L'intérieur est orné de niches et de peintures, et au milieu est un massif qui portoit sans doute l'urne où étoient renfermées les cendres de Mammia.

Sur la voie qui conduit à la ville, on a découvert d'autres tombeaux mieux conservés encore que celui de Mammia. La description de ces tombeaux seroit la matière d'un ouvrage; nous n'en ferons ici qu'une courte énumération. Après deux de ces monumens, dont aucune inscription ne nous apprend les noms de ceux à qui on les éleva, vient le tombeau de Lucius Libella et de son fils; un autre tombeau anonyme, un triclinium funèbre, le tombeau de Nevolia Tyche et de Numatius, celui de Calventius Quietus; un autre de forme circulaire, sans nom; celui de Scaurus.

S'il s'agissoit de rendre compte, dans l'intérieur de la ville, et en parcourant les rues qu'on y a déblayées, de toutes les maisons dont les rez-de-chaussée offrent les plans, ou dont quelques élévations plus ou moins conservées permettent de retrouver les distributions, il faudroit entrer dans des détails auxquels le discours seul ne sauroit suffire. Nous croyons donc devoir renvoyer le lecteur à l'ouvrage des *Ruines de Pompeï* par Mazois.

Quelques notions abrégées sur les maisons de cette ville, et sur ses principaux monumens, suffiront à la simple notice que comporte un article de dictionnaire.

On remarque à *Pompeï*, comme dans toutes les villes, trois classes de maisons; les unes petites, les autres moyennes, d'autres qui sont d'une assez grande étendue.

A quelque classe qu'elles aient appartenu, les maisons paroitroient n'avoir eu presque toutes qu'un étage à rez-de-chaussée, du moins sur la rue. Dans quelques-unes on voit, soit des restes d'escaliers, soit, dans les murs, des trous qui indiquent les pièces de charpente, soutiens des marches qui conduisoient à un petit étage dont les fenêtres donnoient sur le *cavœdium*. Cette disposition correspond assez bien avec celle de la maison des Grecs, décrite par Vitruve. On n'y voit pas en effet qu'elle ait eu des étages les uns sur les autres: cela tenoit aux mœurs; chaque famille avoit sa maison, et cette maison avoit en étendue de superficie ce qu'ailleurs on met en hauteur.

On a observé à *Pompeï* que beaucoup de grandes maisons avoient sur la rue des boutiques, qui souvent ne communiquoient pas à la maison dont elles dépendoient.

Les maisons particulières de *Pompeï*, soit dans leurs plans, soit dans les restes de leurs élévations, ont donné lieu à des rapprochemens faciles à faire de leurs dispositions intérieures, avec les descriptions que Vitruve nous a laissées des maisons de son temps. Le texte de cet écrivain, privé de dessins explicatifs, est demeuré en quelques endroits d'une obscurité qu'on auroit eu de la peine à dissiper sans les découvertes de la ville de *Pompeï*. Par exemple, il distingue dans la disposition intérieure des maisons cinq espèces de *cavœdium* ou d'*atrium;* savoir, le toscan, le tétrastyle, le corinthien, le *displuviatum* et le *testudinatum*. En rétablissant sur leurs plans, et d'après les restes de murs et de colonnes qui subsistent, un bon nombre de maisons de *Pompeï*, on retrouve avec assez d'exactitude toutes les variétés que Vitruve a établies dans cette partie de l'art des distributions intérieures.

Presque toutes les pièces d'usage décrites ou mentionnées par les écrivains, dans l'ensemble des maisons d'habitation antiques, semblent avoir été reconnues et restituées, avec plus ou moins d'exactitude, par l'auteur cité plus haut des *Ruines de Pompeï*. Telles sont celles que l'on connoît sous les noms de *tablinum, cubiculum, procœton, triclinium* ou *cœnaculum, diœta, œci, exœdra, pinacotheca, ergastulum, sacrarium, etc*

Les fouilles récentes, qui depuis ces dernières années ont été multipliées par le gouvernement napolitain à *Pompeï*, ont singulièrement multiplié les découvertes de maisons de plus en plus remarquables par leur étendue et par le luxe de la décoration ou des peintures qui s'y sont conservées. Nous entrerons d'autant moins dans ces détails que leur abrégé même feroit la matière d'un long ouvrage.

Il en est de même des monumens, dont la liste s'est encore augmentée de beaucoup depuis une vingtaine d'années.

On y a reconnu des thermes, ou bains publics, un théâtre, un amphithéâtre, un temple de la Fortune, un temple de Vénus, un temple de Jupiter, une basilique, un *chalcidicum*, un temple de Mercure, etc. Plusieurs de ces édifices faisoient partie du *forum*, dont on parlera plus bas.

De tous les temples nouvellement découverts, aucun ne s'est conservé plus entier et n'offre plus d'intérêt que le temple d'Isis, plus anciennement connu.

C'est en petit une image assez ressemblante de ces grands temples de l'antiquité qu'entouroit une vaste enceinte, peuplée de petits monumens et ornée de portiques ou de colonnes tout à l'entour. Celui d'Isis est également renfermé dans un péribole qui offre un promenoir entre son mur et une ligne de colonnes presque toutes conservées. Au milieu de l'*area* s'élevoient quelques autels, et il y existe encore une pe-

tite *ædicula* ornée extérieurement de bas-reliefs en stuc. Au bout de cette *area* s'élève le temple proprement dit; c'est une construction d'une petite étendue, à laquelle conduisent plusieurs degrés. Son intérieur n'est autre chose qu'un sanctuaire obscur.

De toutes les découvertes nouvelles, la plus curieuse est celle du *forum*, dont l'ensemble répond assez bien, dans sa disposition et par ses accessoires, aux notions de Vitruve. On a cru y reconnoître, outre quelques temples qui aboutissoient à son enceinte, une curie, un *hospitium* public, d'autres disent un *panthéon*, un *chalcidicum* qui paroît avoir fait partie de la basilique, selon la notion que Vitruve nous a laissée sur ce local. Ce *forum* a déjà occupé le talent de plus d'un architecte qui en a opéré en dessin l'entière restitution, et dont, sans ce genre d'interprétation, la description ne sauroit rendre l'idée.

POMPEI (Alessandro). On doit le mettre à la tête des amateurs artistes en architecture, qui ont perpétué dans le cours du dernier siècle le bon goût et le style des grands maîtres. Une éducation soignée avoit développé chez lui le goût des sciences et des arts, qui occupèrent sa vie tout entière.

En 1731 le comte *Pompei* ayant été obligé de faire rebâtir entièrement le palais qu'il avoit dans sa terre d'Illagi, et ne trouvant à Vérone aucun architecte digne de sa confiance, se mit à étudier l'architecture. Vérone et l'Italie eurent acquis en peu de temps un architecte également versé dans la théorie et la pratique de l'art.

En 1735 il publia un ouvrage intitulé: *Les cinq Ordres d'architecture civile, selon Michel San-Micheli.*

On cite de lui deux palais, l'un pour le marquis Piedemonti, dans sa terre, l'autre dans la terre de Pessino, pour le comte Giuliari. Leur architecture est bien conçue, la construction extérieure présente des arcades ornées de refends et de bossages. De lui est l'église circulaire en dehors, et octogone en dedans, qu'on voit hors du village de *Sanguinetto.*

Le comte *Pompei* a travaillé de prédilection à Vérone. Il y a construit la douane, vaste édifice dont la cour a 220 palmes de long, sur une largeur proportionnée, avec deux rangs de galeries en colonnes. Il fut encore l'architecte de ce portique dans lequel Scipion Maffei voulut recueillir les monumens et les inscriptions antiques dont il avoit fait la collection. Beaucoup d'autres édifices furent construits par lui-même à Vérone, et sur ses dessins après sa mort.

PONCE (Pierre). Lave vitreuse qu'on emploie à unir et à polir différentes matières. On polit aussi avec cette pierre le parchemin et d'autres substances molles; mais on l'emploie à cet effet particulièrement sur les bois et sur les marbres. Les sculpteurs n'usent guère d'autre chose pour donner aux statues et aux ouvrages de ce genre le dernier poli qui doit faire disparoître toutes les traces de l'outil ou même les aspérités de la matière.

PONCER, v. a. C'est employer la pierre ponce à polir les ouvrages sur lesquels cette matière a prise.

On applique encore ce mot à une des pratiques de la délinéation, c'est-à-dire à une opération dans laquelle on emploie d'abord la poussière de la pierre ponce. Elle consiste à piquer le contour d'un dessin avec la pointe d'une aiguille, et l'on fait passer une poussière très-fine de pierre ponce colorée par ces trous, qui marquent ainsi les traits et les contours du dessin qu'on veut calquer. On appelle Poncis le dessin dont les traits et les contours sont piqués à jour avec l'aiguille, et qui sert de patron pour en faire de semblables.

PONCTUER, v. a. C'est marquer ou exprimer par des points, dans la délinéation de l'architecture, certaines parties saillantes, comme les saillies des corniches, et beaucoup d'autres que l'on veut simplement indiquer et faire concevoir sans en donner le détail.

PONT, s. m. Si l'on définit un pont sous le rapport général de son emploi, c'est un chemin suspendu à l'aide de divers supports, pour faire traverser une rivière, un canal, une étendue d'eau quelconque ou un fossé, un intervalle entre des terres ou des montagnes.

Si l'on définit un *pont* sous le point de vue particulier de son exécution, c'est un ouvrage de construction fait de différentes matières, par des procédés divers, et dont l'objet est d'offrir un chemin sûr, solide, et approprié aux convenances et aux besoins des temps, des lieux et des peuples.

Cette double définition fait connoître quelle multiplicité et quelle étendue de notions ce sujet devroit embrasser s'il falloit réunir sous ce titre les travaux de tous les temps et de tous les pays en ce genre, et entrer dans tous les détails de construction qui leur appartiennent. D'autres ouvrages (sous le titre de *Ponts et Chaussées*) ont rempli cette tâche spéciale. Nous nous bornerons ici, dans le seul point de vue de l'art de l'architecture, à un résumé succinct, qui contiendra, d'une part, les notions chronologiques et historiques de ces ouvrages, de l'autre les notions systématiques de leur construction.

NOTIONS CHRONOLOGIQUES ET HISTORIQUES SUR LES PONTS.

Ceux qui se plaisent à remonter, en chaque genre d'inventions, aux premiers essais que le besoin put inspirer aux sociétés naissantes, placent, avec beaucoup de vraisemblance, le premier point de départ de la pratique des *ponts* dans la fabrication des radeaux, formés, disent-ils, d'arbres couchés au bord

des rivières, et d'autres arbres couchés en travers sur leur courant, puis couverts de fascines, de terre et de gazon. On comprend que cela ne put avoir lieu que sur de larges ruisseaux ou sur des rivières d'une modique largeur.

Si l'on recherche spéculativement l'espèce de *pont* qui, dans l'ordre des premières entreprises, a dû succeder aux radeaux, il paroîtra vraisemblable que la seconde sorte d'essai aura dû consister à assembler des bateaux liés entre eux dans le travers du courant d'une rivière. Cette manière de traverser les fleuves, toujours usitée dans les opérations militaires, s'est perpétuée jusqu'à nos jours au milieu de quelques grandes villes.

Les *ponts* de charpente nous offrent ensuite le premier système de ce qu'on doit appeler *construction* en ce genre. Il convient encore, d'après l'ordre naturel des inventions mécaniques, de diviser en deux époques l'exécution de ce procédé. D'abord on dut se contenter de planter des pieux dans le terrain couvert par l'eau, et d'établir dessus les travées ou plate-formes en bois qui devoient constituer le chemin. Par la suite, et lorsqu'on eut trouvé l'expédient des batardeaux pour construire au-dessous du courant, on bâtit des piles de maçonnerie qui servirent de support aux bois de charpente sur lesquels dut s'élever, de plus d'une manière, la plate-forme du chemin.

Cette construction économique, mais sujette aussi à de fréquentes réparations, dut être bientôt suivie de la construction soit en maçonnerie, soit en pierres de taille, surtout lorsque l'art des voûtes fut devenu familier aux constructeurs.

En appliquant cette sorte de théorie chronologique de la formation des *ponts* aux peuples qui ont pratiqué l'architecture dans l'antiquité, on doit toutefois avoir égard à certaines causes locales qui dûrent y favoriser plus ou moins la construction de ce genre de bâtiment.

Tel peuple, en effet, peut avoir élevé avec beaucoup de savoir et de talent les plus remarquables édifices, et n'avoir rien produit dans l'architecture des *ponts*. Une simple cause naturelle, fondée sur la nature et la mesure des fleuves dans chaque pays, peut nous rendre raison de ce fait. En Egypte, par exemple, l'immense largeur du Nil et ses inondations periodiques nous expliquent assez l'absence des *ponts* en ce pays; quant aux canaux innombrables dont il étoit coupé, les plus simples moyens de traverse avoient dû suffire. On n'a cité encore aucun exemple et l'on ne rencontre aucun vestige de *pont* remarquable dans la Grèce. Par une raison contraire à celle de l'Egypte, les Grecs n'auront pu avoir de grandes constructions à exécuter en ce genre. La Grèce proprement dite n'a que de fort petits fleuves; et quelques-uns de ceux qu'on appelle ainsi ressemblent plutôt à des torrens grossis par intervalles, qu'à ces grandes masses d'eau qui, dans leur long cours, s'augmentant des produits de beaucoup d'autres, exigent, pour être traversées, d'énormes et dispendieuses constructions.

Si nous suivons avec l'histoire des autres ouvrages d'art celle des *ponts* en Italie sous l'empire des Romains, nous y voyons un pays coupé par de beaucoup plus grands fleuves offrir à l'architecture de bien plus nombreuses occasions de construire des *ponts*, et dans de grandes dimensions, autant à l'usage intérieur des villes que pour le service des expéditions militaires dans des pays lointains.

Rome dès ses premiers âges fut obligée à d'assez grands travaux en ce genre sur le Tibre, fleuve dont le volume d'eau et les crues subites exigèrent dans la suite de fortes constructions. Il paroît toutefois que ses premiers *ponts* furent en bois. Tel fut celui qui servit à joindre le Janicule au mont Aventin; on l'appela *Sublicius*, parce qu'il reposoit sur des pieux et des poutres; et sa charpente étoit assemblée sans fers ni chevilles, pour qu'on pût facilement la démonter en cas de besoin.

Rome compta jusqu'à huit *ponts*. Celui dont on vient de parler, appelé depuis *Æmilius* pour avoir été rebâti en pierre par *Æmilius Lepidus;* ruiné de nouveau, il fut reconstruit par Antonin-le-Pieux en marbre, d'où on l'appela *Pons Marmoratus*. On n'en voit aujourd'hui presque plus rien. — Le *pont* triomphal près du Vatican, ce qui le fit nommer aussi *Pons-Vaticanus*, conduisoit du Champ-de-Mars au Vatican; on croit en reconnoître encore les vestiges près l'hôpital du Saint-Esprit. — Le *pont* Palatin ou *Senatorius* etoit placé entre le *Forum* et le Janicule; détruit en 1598 par un débordement du Tibre, il n'a point été rétabli. On l'appelle aujourd'hui *Ponte-Rotto*. — Deux *ponts* établissoient jadis la communication entre la ville et l'île dite *du Tibre*. L'un, appelé du nom de *Fabricius*, qui le fit construire étant *curator viarum* (intendant des chemins); on l'appelle aujourd'hui *Ponte de' quattro Capi*, à cause d'une figure à quatre têtes placée à l'entrée de ce pont dans l'île. L'autre *pont*, qui faisoit communiquer l'île avec le Janicule, fut nommé *Pons-Cestinus*, parce qu'il fut bâti par *Cestius Gallus* au temps de Tibère. On l'appelle aujourd'hui du nom de l'église de Saint-Barthélemy qui est dans l'île. — Le *pont Janiculensis* ou *Aurelius* conduisoit du Champ-de-Mars au Janicule; il fut rebâti sous le règne d'Antonin-le-Pieux. Rétabli par le pape Sixte-Quint, il en retint le nom, qu'on lui donne aujourd'hui, de *Ponte-Sisto*. — Le *pont Ælius* ou *Adrianus*, ainsi appelé du nom de l'empereur qui le fit construire, subsiste encore dans son entier; les papes Nicolas V et Clément IX l'ont fait restaurer et l'ont orné de statues. C'est celui que l'on designe par le nom de *Ponte-Sant-Angelo*. — On appelle aujourd'hui *Ponte-Mole* celui qu'on appeloit *Pons-Milvius;* il est à un mille de Rome. Nicolas V l'a fait rétablir, mais il ne conserve presque plus rien de son antique structure. On peut joindre à cette liste celle de quelques autres

ponts beaucoup moins importans qui sont près de la ville, sur l'*Anio* ou le *Teverone*.

L'Italie a conservé encore dans d'autres de ses contrées plus d'un reste de *ponts* bâtis par les anciens Romains. Quelques-uns ont été restaurés et rétablis dans les temps modernes, comme celui de Capoue sur le Vulturno. Nous avons, à l'article Narni (*voyez* ce mot) parlé assez au long de celui que les Romains avoient construit sur la *Nera* pour établir la communication entre deux montagnes fort élevées. A Rimini on admire dans son entier un très-beau *pont* bâti par Auguste. (*Voyez* Rimini.)

L'art de bâtir les *ponts* prit de l'accroissement avec l'empire romain, c'est-à-dire à mesure que ses conquêtes dans les régions lointaines et les opérations militaires s'étendirent sur des pays traversés par des fleuves considérables, tels que le Rhône, le Rhin, le Danube. Ainsi les écrivains nous ont conservé des notions sur le *pont* que Trajan avoit bâti sur le Danube pour faciliter les passages dans la Dacie. Selon Dion Cassius, il avoit vingt piles en pierres de taille, qui, sans compter leurs fondations, avoient 154 pieds de haut, 60 de largeur, et qui étoient jointes par des arches de 170 pieds d'ouverture.

Trajan fut encore celui sous le règne duquel l'Espagne vit s'élever le celèbre *pont* de *Norba Cesaria*, dont on a parlé. (*Voyez* Alcantara.) Il a 670 pieds de longueur, et se compose de six arches, ayant chacune 90 pieds d'une pile à l'autre; les piles sont carrées, et ont dans une face comme dans l'autre 27 ou 28 pieds de largeur. La hauteur du *pont*, depuis la surface de l'eau, est de 200 pieds.

[Si l'on devoit faire une histoire générale des *ponts* et de l'art de les construire, il faudroit sans doute rechercher ce qui doit ou peut avoir été exécuté en ce genre après la chute de l'empire romain, et chez les peuples modernes, au milieu des siècles d'ignorance. Mais de telles recherches, quand elles auroient à s'exercer sur des ouvrages authentiques, seroient ici d'un trop foible intérêt. Il est à croire que les nations modernes, avant d'avoir acquis sous des gouvernemens réguliers leur entière civilisation et le renouvellement des arts, furent réduites à l'économie des *ponts* en bois. Ainsi voyons-nous qu'on en usa aux siècles dont nous parlons dans les plus grandes villes. Il n'y a pas très-long-temps qu'on a vu disparoître à Paris et dans ses environs les derniers *ponts* bâtis en charpente, ainsi qu'à Rouen le *pont* de bateaux qui servoit encore naguère de communication aux habitans de cette grande ville.

Nous passerons donc tout de suite, selon l'ordre des temps, à un fort grand ouvrage qui date du treizième siècle, et qui obtient encore de nos jours un certain degré d'admiration : je veux parler du *pont* du Saint-Esprit, qui a donné son nom à la ville de Provence qu'on appelle ainsi. Ce *pont*, construit sur le Rhône, fut commencé en 1265, et achevé vers l'an 1309; il a 420 toises de long, sur 2 toises 4 pieds 4 pouces de large. Cette disproportion montre assez quel étoit à cette époque l'état du commerce et des moyens de voiturage. On voit qu'il a dû sa célébrité, et qu'il la doit encore au temps reculé qui le vit construire, et aussi à la largeur, à la profondeur, à la rapidité du fleuve, disons aussi à sa solidité. Il est soutenu par vingt-six arches: dix-neuf grandes, et sept petites aux extrémités, et qui forment les rampes. Ces petites arches sont souvent à sec, et ne servent au passage de l'eau que dans les débordemens. Sans doute cet ouvrage dut passer pour un chef-d'œuvre, en un temps où l'on ne construisoit les *ponts* qu'en bois.

C'est aussi à un *pont* de bois qu'en Angleterre succéda, dans la capitale de ce pays, le *pont* appelé *Pont de Londres*, construit au commencement du seizième siècle. Il a 915 pieds de long, et 73 de large. Excepté l'arche du milieu, toutes les autres sont beaucoup trop étroites. Mais cet ouvrage devoit être grandement surpassé dans la suite.

Paris, nous l'avons déjà dit, n'eut dans ses commencemens que des *ponts* de bois. L'histoire des temps anciens nous apprend que deux *ponts* de bois, appelés l'un *Pont aux Changeurs*, l'autre *Pont aux Meuniers*, construits dans le voisinage de la tour de l'horloge du Palais, ayant été brûlés en 1621, le roi Louis XIII ordonna qu'à leur lieu et place on établiroit un seul *pont*, sous le nom de *Pont aux Changes*, et ce pont fut bâti en pierre.

Toutefois, plus d'un siècle auparavant, Louis XII avoit appelé d'Italie à Paris Fra Giocondo (*voyez* ce mot) pour la construction en pierre du *Pont Notre-Dame*, qui fut commencé en 1500, et terminé en 1507.

Le seizième siècle vit élever aussi en Italie plus d'un ouvrage de construction remarquable, en fait de *ponts*. Florence avoit déjà en 1345 construit le *pont* qu'on appela depuis *Ponte Vecchio*. Mais, en 1557, Ammanati y exécuta, dans le système des arcs surbaissés, le *pont de la Trinité*. Il se compose de trois seules arches: celle du milieu est de 90 pieds d'ouverture; les deux autres n'ont que 84 pieds. L'architecte, pour obstruer le moins qu'il fût possible le cours souvent impétueux des eaux, ne donna à l'épaisseur de ses piles que 25 pieds; la courbe elliptique et fort surbaissée des ceintres ouvrit encore un plus libre passage aux eaux.

L'état actuel des principaux États de l'Europe nous fait assez connoître comment et pourquoi la hardiesse et l'étendue des travaux qu'exige l'art des *ponts* dut aller en croissant. L'augmentation du commerce dut contribuer à les multiplier; la grandeur, la largeur et la profondeur des rivières exigèrent la plus grande solidité. Les changemens survenus dans les voitures, dans les transports et charois de tout genre, firent chercher les moyens de donner à la voie publique des *ponts* beaucoup moins de pente; ce qui dut obliger de surbaisser les ceintres lorsque les berges d'un

fleuve ont peu d'élévation. Les entreprises modernes en fait de *ponts* sont donc devenues beaucoup plus considérables, et bien autrement nombreuses que dans les temps anciens.

Ainsi Paris, en moins de deux siècles, a vu s'élever sur la rivière qui le traverse dix *ponts* en pierre de taille. De plus grands ouvrages ont encore été exécutés hors de la capitale; tels sont les *ponts* de Neuilly, de Sainte-Maxence, de Mantes, d'Orléans, de Bordeaux, etc.

La vaste étendue en largeur de la Tamise, dans la ville de Londres, a donné lieu à des travaux qui surpassent en grandeur et en magnificence de construction ce qui avoit été fait. On ne citera ici que les *ponts* de Westminster, de Black-Friars et de Waterloo, ce dernier bâti tout en granit. Nous reviendrons sur ces divers ouvrages dans la partie suivante de cet article, ainsi que sur les *ponts* en fer, dont on trouve à Londres les plus considérables modèles, qui, depuis un certain nombre d'années, ont été imités à Paris et dans d'autres villes.

NOTIONS ABRÉGÉES SUR LES DIVERS SYSTÈMES ET PROCÉDÉS DE CONSTRUCTION DES PONTS.

L'art de bâtir, comme tous les travaux de l'homme, dut procéder du simple au composé. Des besoins plus variés et plus multipliés appellent des moyens plus compliqués. Ce que le simple instinct de la solidité fit d'abord imaginer ne suffit plus lorsque la science vient le remplacer; alors naissent de nouvelles combinaisons appropriées aux services qu'exigent tantôt les localités différentes, tantôt la diversité des matériaux, tantôt les progrès du commerce et de la civilisation. C'est ce qui est arrivé à l'art de construire les *ponts*. Peu de genres de construction présentent un plus grand nombre de variétés dans leurs élémens, dans leurs matériaux et dans le système de leur emploi.

Après les constructions uniquement de charpente, on a vu que bientôt on dut établir les bois composant les arches, sur des piles en pierre; de là il n'y eut qu'un pas aux constructions des arches voûtées, soit en pierres, soit en briques.

Lorsqu'on voulut établir en matériaux solides de semblables *ponts*, le premier et le plus naturel de tous les systèmes de construction fut celui des arches en voûte à plein centre ou en demi-cercle régulier. Nul système de construction n'a plus de solidité et n'offre plus de garantie à la durée des édifices. Il existe encore des restes de monumens romains où des arcades en plein ceintre, détachées de la suite des portiques dont elles faisoient partie, sont restées depuis des siècles isolées, et sans autre appui que celui de leurs piédroits. Telle est celle du *pont* antique de Narni, restée seule des quatre dont se composa l'ensemble de l'édifice. (*Voyez* NARNI.)

Cependant toutes sortes de circonstances peuven obliger à adopter un autre système que celui des voûtes ou arches en plein ceintre.

1° Si un fleuve encaissé est sujet à de grandes crues d'eau, la hauteur des berges prescrivant celle qu'il faut donner aux arches, et la voûte plein-ceintre prescrivant aussi la largeur qu'elles doivent avoir, il est sensible qu'il faudroit multiplier le nombre des arches, et par conséquent celui des piles, c'est-à-dire des obstacles qui s'opposeroient au cours de l'eau.

2° Si on suppose les berges du fleuve peu élevées, et que l'architecte ne soit pas le maître d'exhausser à volonté leur terrain, et au gré de la hauteur exigée, par des voûtes en plein ceintre, on conçoit qu'il seroit contraint de pratiquer à chaque bout de *pont* des montées qui en rendroient l'accès difficile aux voitures.

De là dut naître le système des voûtes à ceintre surbaissé, dont il paroît que les modernes ont usé les premiers.

Les premiers exemples de ce genre de construction nous paroissent avoir été les deux *ponts* de Florence, pratiqués sur l'Arno, pour ouvrir de plus larges issues aux crues d'eaux de ce fleuve. Le plus remarquable de ces deux *ponts*, bâtis dans le système d'arcs surbaissés, est celui de la Trinité, construit par le célèbre Ammanati. Quoique dans une longueur de 319 pieds, ce pont n'a que trois arches. Ses arcs fort surbaissés offrent une construction des plus légères, et sa voie n'éprouve ni montée, ni descente d'aucun côté. (*Voyez* plus haut.)

Cet exemple n'eut point d'imitation en Europe pendant un siècle et demi; mais, vers le milieu du dix-huitième siècle, le système de construction d'Ammanati fut remis en vigueur dans plus d'une contrée de la France, par M. Perronet. Dès 1751 fut commencé sur la Loire par cet architecte, ingénieur des *ponts*-et-chaussées, le vaste *pont* d'Orléans, composé de neuf arches à ceintre surbaissé: la largeur de chaque arche est de 96 pieds. En 1763, le même architecte acheva sur un bras de la Seine, à Mantes, et toujours en ceintre surbaissé, un *pont* à trois arches, dont celle du milieu a 120 pieds d'ouverture; les deux autres en ont 108. En 1774 fut construit avec trois arches dans le même système, par M. Perronet, le *pont* de Sainte-Maxence, sur la rivière d'Oise. Il commença en 1768 le magnifique *pont* de Neuilly près Paris, et il l'acheva en 1774. On doit au même ingénieur l'érection du *pont de Louis XVI* à Paris.

Ce système de construction est devenu général en France. On peut citer encore à Paris le *pont* du Champ-de-Mars, en face de l'Ecole Militaire; et, pour parler du dernier ouvrage fait en France dans ces dernières années, le *pont* de Bordeaux, composé de dix-sept arcades en ceintre surbaissé, a été terminé en 1822.

De grands ouvrages en fait de *ponts* s'élevèrent

aussi dans le cours du dix-huitième siècle à Londres; tels furent les *ponts* de *Westminster* et de *Black-Friars* sur la Tamise. Le premier, commencé en 1739, et achevé en 1750, a 1223 pieds de long, 44 de large; il est construit en arc plein-ceintre. Le *pont* de *Black-Friars* se compose de neuf arches; celle du milieu a 100 pieds d'ouverture; les autres, en diminuant, portent 98, 93, 83 et 70 pieds. Sa longueur totale est de 995 pieds, sa largeur de 42. Commencé en 1760, il fut terminé en 1770. Le système des arches de ce pont tient un milieu entre celui des voûtes surbaissées et celui des voûtes en plein ceintre: ici la courbe est elliptique.

Nous ne croyons pas que jusqu'à présent la construction en voûtes surbaissées ait été pratiquée en Angleterre. Le dernier *pont*, appelé *de Waterloo*, qui a été construit à Londres tout en granit, et qui est certainement dans ce genre le plus remarquable monument de l'Europe, participe un peu dans la courbure de ses voûtes de celle des arches du *pont* de Black-Friars.

On ne sauroit douter que le système des voûtes aplaties, système commandé, comme on l'a vu, par quelques localités et pour certaines convenances, ne porte en soi-même, dans l'exécution en pierres, cet inconvénient, que toute la solidité des claveaux dépend uniquement de la résistance des culées, en sorte que l'écartement dans une seule arche, si la puissance du contrefort venoit à céder, produiroit la chute de toutes les voûtes. Les *ponts* de Londres bâtis sur la Tamise ayant exigé pour la navigation une assez grande élévation dans les arches, peut-être cette raison a-t-elle contribué à ne point faire adopter le système surbaissé.

Mais on doit à l'Angleterre l'introduction d'un nouveau procédé dans l'art de construire des *ponts*, et dont nous ne ferons qu'une courte mention, ce procédé n'ayant que fort peu de rapports avec l'architecture, si même il ne lui est pas préjudiciable. On veut parler des *ponts en fer*. Ce fut, il est vrai, la nature qui dut en suggérer l'emploi dans un pays où les matériaux propres à la grande construction sont rares et d'un transport dispendieux, et où l'abondance du charbon de terre rend l'emploi du fer économique. Il est inutile de dire que le fer fondu en barres n'est employé qu'à former les ceintres des *ponts*, et que ces ceintres ont toujours leurs points d'appui sur des constructions ou des piles en pierre.

Le premier *pont* de ce genre fut construit en Angleterre l'an 1779, sur la rivière de Saverne, à cent quatre-vingts milles de Londres. Il est formé d'une seule arche, dont le diamètre est de 100 pieds 6 pouces anglais.

Le *pont* de Sunderland, situé dans le comté de Durham, n'a aussi qu'une seule arche, dont la largeur est de 236 pieds anglais. Il a été commencé en 1793, et terminé en 1796. Sa situation est entre deux rochers escarpés, et élevés de 94 pieds au-dessus de la rivière de Wear. Les vaisseaux passent dessous à pleines voiles.

Le *pont* de Stains, sur la Tamise, à dix-sept milles de Londres, a été construit l'an 1802, également en fer fondu. Il a une seule arche de 180 pieds d'ouverture.

Jusqu'à cette époque, les *ponts* de fer avoient consisté en une seule arcade d'une plus ou moins grande ouverture.

Bientôt furent construits sur la Seine, à Paris, deux *ponts* de fer à plusieurs arches, l'un vis-à-vis le Louvre, l'autre vis-à-vis le Jardin des Plantes. Le premier, destiné uniquement au passage des gens de pied, est composé de neuf arches, chacune de 59 pieds 6 pouces d'ouverture. Sa longueur totale entre les culées est de 535 pieds. Le second, plus solide et plus considérable, sert au roulage et au passage des voitures. Il a cinq arches, chacune de 100 pieds d'ouverture.

Deux *ponts* à plusieurs arches en fer, sur piliers de pierres, ont été depuis construits à Londres, sur la Tamise, et le dernier qu'on y a élevé semble avoir porté cette pratique au plus haut degré de force, de grandeur et de hardiesse qu'elle puisse atteindre.

Il resteroit à faire encore mention des *ponts* suspendus par des chaînes de fer, si ces sortes d'ouvrages n'étoient des travaux de mécanique plutôt que d'architecture. Peu d'articles effectivement seroient plus féconds que celui-ci en notions de tout genre. Toutefois, comme un fort grand nombre correspond déjà à beaucoup d'articles de ce Dictionnaire, où l'on traite de la coupe des pierres, de la formation des voûtes, des travaux hydrauliques, etc. nous avons cru devoir d'autant plus nous restreindre sur ces objets, qu'ils forment la matière spéciale de quelque autre dictionnaire.

Nous terminerons cet article par une simple nomenclature des variétés sous le titre desquelles on désigne les divers ouvrages de l'art de bâtir en ce genre. Ainsi on dit:

Pont à bascule. C'est un *pont* fait en charpente qui se lève d'un côté, et se baisse de l'autre, étant porté et arrêté dans son milieu par un essieu. — *Pont à coulisse*. Petit *pont* qui se glisse dans œuvre pour traverser un fossé. Il y a de semblables *ponts* dans d'anciens châteaux. — *Pont à flèche*. C'est un *pont* qui n'a qu'une flèche, avec une anse de fer qui porte deux chaînes pour élever un petit *pont* au-devant d'un guichet. — *Pont à quatre branches*. *Pont* qui réunit dans un seul point la navigation de quatre canaux. Il y en a un à la réunion des canaux de Calais et d'Ardres, sur la route de Calais à Saint-Omer. — *Pont aqueduc*. *Pont* qui porte un conduit d'eau ou qui est accolé à un aqueduc, comme celui du Gard. — *Pont levis*. C'est un *pont* fait en manière de plancher, qui se hausse et qui se baisse devant la porte d'une ville de guerre ou d'un château fort, par le

moyen de flèches, de chaînes et d'une bascule. — *Pont tournant*. *Pont* qui tourne sur un pivot pour laisser passer les bateaux. — *Pont volant*. C'est un *pont* fait de bateaux joints ensemble par un plancher entouré d'une balustrade ou de gardes-fous, etc. — *Pont de bateaux*. C'est celui qui est formé de plusieurs bateaux placés les uns près des autres dans la largeur d'une rivière, liés ensemble par des cordages, et fixés dans leur place par plusieurs ancres. On pose ensuite sur ces bateaux des poutrelles qu'on y arrête, et qu'on couvre de grosses planches ou madriers.

PONTE (Giovani da), Vénitien, né en 1512, mort en 1597.

Cet architecte fut particulièrement occupé de restaurations et du rétablissement d'édifices publics à Venise. Ce fut lui qui, après un incendie dans le palais ducal, y reconstruisit ce qu'on appeloit *il collegio* et l'*anticollegio*. Un nouvel incendie ayant consumé dans le même palais d'autres salles, il répara encore ces dommages avec beaucoup d'art et contre l'avis de Palladio, qui, ayant jugé le mal irréparable, croyoit nécessaire de faire un bâtiment tout nouveau. Toutefois, la réparation de *Giovani da Ponte* fut si bien faite, que le tout s'est jusqu'à présent conservé en très-bon état.

On doit à cet artiste, dans l'arsenal de Venise, cette grande salle de 910 pieds de longueur, ornée de colonnes qu'on ne sauroit, à proprement parler, appeler du nom d'aucun ordre. On ne trouve guère non plus d'autre mérite que celui de la solidité dans l'architecture de l'église qu'il construisit pour les religieuses de Sainte-Croix sur le grand canal. Même insignifiance de caractère dans la porte qu'il fit à l'église par lui terminée de l'hôpital des Incurables.

Mais l'entreprise qui a rendu son nom plus célèbre est celle du pont de Rialto sur le grand canal à Venise. Il eut l'avantage de l'emporter et sur Palladio et sur Scamozzi, qui avoient avant lui donné les plus beaux projets de ce monument. Dans le choix qui fut fait du projet de *Giovani da Ponte*, le mérite de l'économie paroît avoir été le motif déterminant; mais celui de la solidité étoit le premier dans une construction qui ne devoit offrir qu'une seule arche. Aussi l'ouvrage resta-t-il pendant quelque temps suspendu. Il s'étoit élevé quelques soupçons sur les moyens de construction. Cependant le nouvel examen qu'on en fit rassura bientôt les esprits. Le tout fut terminé très-heureusement, et toute la masse est restée jusqu'à présent inébranlable, sans que la moindre désunion s'y soit jamais manifestée.

L'ouverture de ce pont est de 66 pieds, l'épaisseur de l'arc est de 4 pieds, et sa hauteur au-dessus du niveau de l'eau est de 21 pieds. La largeur de sa voie est égale à la hauteur de son ouverture : elle se divise en cinq parties, c'est-à-dire en trois rues avec deux rangs de boutiques chacune. On y en compte vingt-quatre. Au milieu sont deux arcades qui joignent les boutiques, avec des frontispices ornés de colonnes doriques. Une corniche avec balustrade règne tout à l'entour du pont, dont toute la masse est construite en pierre d'Istrie.

Le dernier ouvrage de *Giovani da Ponte* fut, à Venise, la construction des prisons, qu'on transféra hors du palais ducal. L'édifice est un quadrilatère avec un portique en avant, de sept arcades. Au-dessus s'élève un étage percé de sept grandes fenêtres avec fronton, et entremêlées de colonnes doriques. Une arcade joint la prison au palais, et cette arcade s'appelle *il ponte de' Sospiri*. Toute cette construction offre une masse des plus solides, et qui en ce genre n'a peut-être point d'égale. Il fut terminé après la mort de cet artiste, par *Contino*, son neveu.

On croit que le nom *da Ponte* est un sobriquet qui lui resta pour avoir construit le pont de *Rialto*. Quoiqu'il ait vécu quatre-vingt-huit ans, et qu'il eût beaucoup travaillé, sa fortune fut loin de répondre à ses travaux. Il paroît avoir été toujours pauvre et nécessiteux.

PONZIO (Flaminio), architecte né dans la Lombardie.

Il construisit à Rome pour la famille Borghèse, dans l'église de Sainte-Marie-Majeure, la chapelle Pauline, en pendant avec la chapelle Sixtine, qui est vis-à-vis. On trouve que, si l'ouvrage nouveau l'emporte sur l'ancien, c'est en richesse de matières et d'ornemens plutôt qu'en beauté réelle. La même église lui doit sa sacristie actuelle.

Au palais Quirinal (ou de *Monte Cavallo*) *Ponzio* construisit le grand escalier à deux rampes qu'on y admire, quoiqu'on les trouve trop prolongées. L'une conduit à la salle royale et à la chapelle, l'autre aux appartemens.

Ponzio commença la reconstruction de la basilique de Saint-Sébastien hors des murs, et il la conduisit jusqu'à la corniche.

Mais le plus bel ouvrage de cet architecte, et celui qui mérite le plus d'éloges sous le rapport spécial de bon goût et de pureté de style en fait d'architecture, est le palais *Sciara Colonna* dans la rue du Cours, à Rome. On y admire la belle division des étages, le judicieux et noble espacement des fenêtres, l'emploi raisonné des ornemens, et leur distribution simple à la fois et majestueuse. Nul abus dans aucun détail : partout unité, variété et correction. *Ponzio* n'a admis ni corniche ni séparation entre les étages. Un seul noble et élégant entablement couronne la masse. La grande porte, qui s'y détache, se compose de colonnes doriques cannelées auxquelles on ne peut reprocher que d'avoir des piédestaux un peu trop élevés.

Ponzio mourut sous le pontificat de Paul V, âgé de quarante-cinq ans.

PORCELAINE. (*Voyez* Terre cuite.)

PORCHE, s. m. Ce mot, qui paroît être dérivé des mots *porte*, *portique*, est employé le plus habituellement à désigner le local servant de vestibule ou d'entrée en avant d'une église. On le retrouve effectivement encore à toutes les anciennes basiliques. Dans les premiers temps du christianisme, un espace particulier, comme l'on sait, devoit séparer les nouveaux convertis du reste des fidèles; et l'on croit que le *porche* faisoit cette séparation

L'idée de *porche*, ainsi que sa signification, ont fini par se confondre, dans l'architecture moderne, avec celles de portique, de vestibule, et même de péristyle de colonnes, qu'on élève en avant des édifices soit religieux, soit même civils. Ainsi on peut donner le nom de *porche* au magnifique vestibule de l'église de Saint-Pierre à Rome, aussi bien qu'à l'espace du péristyle formé à Saint-Sulpice par les colonnes de son frontispice.

On dit *porche cintré* celui dont le plan est sur une ligne courbe;—*porche circulaire*, celui dont le plan forme un cercle ou une partie de cercle régulière : tel est celui de l'église *della Pace* à Rome, bâti par Pierre de Cortone; —*porche fermé*, vestibule clos par des grilles en avant d'une église.— *Porche en tambour*. C'est, en dedans de la porte d'une église, un bâtis de menuiserie avec plafond, qui sert à garantir l'intérieur de la nef des inconvéniens du dehors.

PORINUS. C'est le nom d'un des quatre architectes qui, selon Vitruve, jetèrent, au temps de Pisistrate, les fondemens de ce grand temple de Jupiter Olympien qui ne fut terminé que sous le règne de l'empereur Adrien, et dont les restes subsistent encore. Les associés de *Porinus* furent Antistatès, Callisthènes et Antimachidès.

PORINUS ou **PORUS**. Le premier de ces mots n'est autre que l'adjectif formé du second, qui est le même mot que πωρος, lequel en grec signifioit une certaine qualité de pierre très-propre à l'architecture. C'est de cette pierre qu'étoit construit, en Élide, le célèbre temple de Jupiter Olympien; et Pausanias nous dit que ce *poros* se trouvoit dans le pays. (*Elid.* I, ch. x.)

PORPHYRE, s. m. Sorte de pierre extrêmement dure, dont le fonds est le plus souvent rouge ou brun, quelquefois vert et marqué de petits points blancs. La finesse de son grain permet de lui donner le plus beau poli. Le plus beau porphyre, celui qu'employèrent de préférence les anciens Romains, venoit d'Égypte. On ignore encore aujourd'hui de quelles carrières ils le tiroient.

On ne sauroit dire ni à quelle époque les anciens Egyptiens exploitèrent les carrières de *porphyre*, ni précisément à quels ouvrages ils l'auroient employé. D'abord, il est certain qu'on n'en a trouvé aucun vestiges parmi les ruines si nombreuses de leurs monumens. Il est évident ensuite que l'extraordinaire dureté de cette matière seroit devenue le principal obstacle à un emploi de ce genre. C'est uniquement ou particulièrement en sarcophages qu'elle semble avoir été travaillée en Egypte : du moins on l'infère de plusieurs de ces ouvrages, qui ne durent toutefois appartenir qu'aux usages funéraires des Romains. Les anciens Egyptiens n'admirent point, dans leurs coutumes de sépulture et de conservation des corps, d'autre pratique que celle des momies, et d'autres enveloppes que celles qui, faites de bois ou de pierre, en reproduisoient l'image.

Le peu d'emploi même du granit dans les constructions égyptiennes est encore ce qui empêche de croire que le porphyre, bien autrement réfractaire, y ait jamais joué un rôle important. Si l'on en croyoit cependant un passage de Pline (l. XXXVI, ch. XIII), il y auroit eu dans le labyrinthe de l'Egypte des colonnes de *porphyre : Intus columnæ de porphyrite lapide*. Mais on sait combien sont incertaines les notions des écrivains sur cet édifice, combien ensuite il fut facile aux voyageurs de se méprendre sur ce genre de matière, par des ressemblances de marbres ou de granits rouges.

Ce qui est constant d'autre part, c'est que les Romains, maîtres de l'Egypte, y exploitèrent fréquemment le *porphyre*. Pline nous apprend que, sous le règne de Claude, un certain Vitrasius Pollio, gouverneur de l'Egypte, fit voir pour la première fois à Rome des statues de *porphyre* rouge, dont la nouveauté n'eut aucun succès alors. Probablement depuis, la rareté et peut-être la difficulté donnèrent de la valeur à ces sortes d'ouvrages. Plus d'une statue s'est conservée sculptée en *porphyre*, et même avec une grande habileté, comme le prouve le fragment de statue drapée de la montée du Capitole.

Du reste l'énumération seroit ici trop longue de toutes les colonnes antiques en *porphyre* qui furent, à des âges divers, transportées en Italie, et d'Italie probablement à Constantinople. A en croire les voyageurs, il y auroit dans Sainte-Sophie dix colonnes de *porphyre* d'une très-grande hauteur. On en compte beaucoup à l'église de Sainte-Marie à Venise. Il en existe un très-grand nombre à Rome, entre autres les quatre du grand baldaquin de Sainte-Marie-Majeure. Des tronçons de colonnes de *porphyre* servent de bornes dans plus d'un endroit de la ville. On se contentera de faire encore mention de très-grands ouvrages exécutés en cette matière. Tel est ce qu'on appelle le tombeau de Bacchus à Saint-Etienne le Rond; tel est cet immense sarcophage qu'on admire au muséum du Vatican, et qui fut restauré à grands frais par le pape Pie VI.

En 1563 le pape avoit envoyé au grand-duc de Médicis une belle colonne de granit, qui fut érigée sur la place de la Sainte-Trinité, dans le lieu même où ce prince avoit reçu la nouvelle d'une victoire im-

portante. Il voulut y faire élever une figure de la Justice, qui fut exécutée en *porphyre* par le sculpteur Ferrucci. Cet artiste passe pour avoir été l'inventeur du secret de tremper l'acier de manière à pouvoir couper cette matière. Quoique quelques-uns aient fait au grand-duc Cosme Ier l'honneur de cette découverte, cependant, si on s'en rapporte aux expressions de quelques actes publics et à l'épitaphe même de ce Ferrucci, dans lesquels on le désigne comme inventeur et rénovateur de l'art de tailler le *porphyre*, on est autorisé à croire qu'il fut lui-même l'auteur de la découverte du secret aujourd'hui perdu, et que la rareté actuelle de cette matière ne semble guère inviter a rechercher.

PORT, s. m. C'est, quant à la mer, un espace en forme d'anse, un petit golfe, un bassin donné par la nature des terrains et des rivages, ou creusé par le travail de l'homme, et disposé de manière à y recevoir les vaisseaux, à les mettre en sûreté, à pouvoir les charger ou les décharger avec facilité.

C'est, quant à une rivière, un espace choisi sur sa rive, qui soit commode à l'approche des bateaux, et d'un accès facile pour le transport des marchandises qu'on doit charger ou décharger.

Il nous semble inutile de faire observer que l'architecture n'est appelée à considérer les ports, à cela près de quelques constructions, par exemple, celles des môles, des bastions, des fanaux (*voyez* ces mots), que sous le point de vue des dispositions ou des embellissemens dont leur enceinte peut tirer une juste célébrité.

Les grandes circonférences des *ports* de mer, se trouvant nécessairement bordées d'édifices, invitent naturellement à y ériger des masses de monumens qui contribuent à la beauté de leur aspect. Rien d'abord ne leur donnera plus de magnificence, selon la nature des terrains, que la perspective de la ville qui s'élèvera par amphithéâtre, ou celle des grands bâtimens d'usines, d'ateliers ou de magasins dont le seul besoin commandera la construction.

Ainsi le grand *port* d'Athènes, selon Cornelius Nepos, égaloit la ville en beauté et la surpassoit en dignité. C'est là qu'avoit été construit par Philon ce célèbre *armamentarium* ou arsenal de marine, qui fut vanté comme un des plus magnifiques ouvrages qu'aient construits les Athéniens. Là s'élevoient cinq portiques superbes et trois magnifiques temples consacrés à Jupiter, à Minerve et à Vénus; là se trouvoit la célèbre bibliothèque d'Apellicon, dont Diogène Laërce a donné le dénombrement. Plus d'un débris antique atteste encore aujourd'hui les grands travaux qui embellirent jadis le *port* du Pirée, et de là furent enlevés par les Vénitiens les lions de marbre placés à l'entrée de l'arsenal de Venise.

Vitruve nous a laissé, sur la ville d'Halicarnasse en Carie, quelques notions qui peuvent nous donner une idée de ce que l'aspect de son *port* devoit offrir de pittoresque. Sa configuration étoit circulaire, et le terrain qui le surmontoit se déployoit en forme de théâtre. Dans la partie basse, qui se rapprochoit du *port*, Mausole avoit établi le *forum* ou la place publique. Des rues circulaires, comme les gradins d'un théâtre, divisoient, à ce qu'il paroît, toute la montée sur laquelle la ville étoit bâtie; au milieu étoit pratiquée une rue beaucoup plus large, et au centre de la vaste place qui s'y trouvoit avoit été bâti le célèbre tombeau qu'on appela *mausolée*. A la droite du château de la citadelle s'élevoit le temple de Vénus, auquel correspondoit de l'autre côté le palais du roi. Ces détails font comprendre quelles dûrent être la richesse d'architecture et la beauté des aspects du *port* d'Halicarnasse.

Les *ports* les plus célèbres de l'antiquité grecque furent ceux de Rhodes et d'Alexandrie. Nous voyons par l'histoire que l'art se plut à les embellir des plus dispendieux monumens; témoin le phare qui immortalisa le nom de Sostrate à Alexandrie, et le fameux colosse de bronze planté à l'entrée du port de Rhodes.

Les Romains, naturellement moins commerçans et beaucoup moins navigateurs que les Grecs, eurent, par leur position, moins d'occasions de construire et d'embellir des *ports* de mer. Située à plusieurs lieues de la mer, Rome ne connut pendant long-temps d'autres *ports* que ceux qu'elle avoit pratiqués sur le Tibre pour son approvisionnement. Si l'on en croit Suétone, ce fut sous Claude que le *port* d'Ostie parvint à faire en quelque sorte de Rome une ville maritime. Cet empereur y fit deux levées à droite et à gauche, et y construisit un môle à l'entrée. Il étoit situé à l'embouchure du Tibre et avoit deux entrées. Sur ce môle s'élevoit une tour, à l'instar du phare d'Alexandrie, pour éclairer la marche et l'entrée des vaisseaux. L'empereur Trajan restaura ce *port*, l'agrandit, le doubla même, en y ajoutant un pareil espace, qui se trouva renfermé dans les pans d'un exagone. Il paroît que cet ensemble, outre ce que l'utilité exigea, présentoit encore dans les masses d'architecture qui lui servirent comme de cadre, de larges galeries qui en faisoient la liaison. Il y avoit de vastes magasins, des hôtelleries pour les étrangers de toutes les classes, et des palais pour recevoir les ambassadeurs avant qu'ils se rendissent à Rome. Les médailles de Néron représentent ce port presque circulaire. Il est exagone sur une médaille de Trajan, avec l'inscription : PORT. OST.

Nous avons dit au commencement de cet article, que nous n'avions à y considérer les *ports* de mer que sous les rapports de leurs moyens de construction et de leurs objets de décoration. Sous le point de vue de la construction, nous ne pourrions que répéter ici, à l'égard des ouvrages modernes en ce genre, ce qui se trouve à un grand nombre d'articles qui ont la construction pour objet, les préceptes de l'art de bâtir étant généralement les mêmes, quelle

que soit la diversité de destination des ouvrages. Quant aux productions de l'art de l'architecture comme embellissemens des *ports*, peut-être est-il vrai que l'esprit de commerce des modernes s'est trouvé moins favorable aux entreprises de luxe et de magnificence qui furent un des constans effets du génie de l'antiquité.

Plus d'un *port* moderne offre sans doute des aspects intéressans; mais peut-être ne sauroit-on en citer comme étant, par son plan et ses élévations, œuvre ou combinaison d'art, un autre que le *port* de Messine avant le dernier tremblement de terre. Son contour étoit formé, dans la longueur d'un mille, par une riche façade de bâtimens uniformes et symétriques, et elle est percée par autant d'arcades qu'il y a de rues dans la ville aboutissant à la mer.

PORTAIL, s. m. Ce mot, qui est un augmentatif du mot *porte*, fut employé fort anciennement à signifier l'entrée principale des édifices. Comme cette sorte d'entrée se présente naturellement à leur façade la plus importante, il a toujours été plus ou moins convenable de la faire distinguer par des formes ou des accessoires plus ou moins sensibles.

Dans les édifices sacrés ou civils du moyen âge, leurs entrées, selon le goût des arcs aigus, firent partie de ces frontispices que la sculpture chargeoit d'une multitude d'emblèmes, de symboles, de figures fantastiques. Il arriva naturellement que la porte proprement dite donna son nom à cet accompagnement, et de proche en proche à la totalité de la masse architecturale et décorative des monumens.

Depuis lors le mot *portail* est resté, dans l'usage habituel, affecté aux frontispices des églises. C'est uniquement sous cette acception que nous prendrons ici ce mot et que nous traiterons des ouvrages qu'il exprime.

On a déjà, en plus d'un endroit, fait remarquer la très-grande différence qui dut s'introduire entre les temples du paganisme et les églises du christianisme. Le seul mot *église* l'indique et en donne la raison : *ecclesia*, *église*, veut dire *assemblée*. Le culte païen ne réunissoit pas les habitans des villes dans l'intérieur des temples par des pratiques et des cérémonies obligatoires; le temple intérieur n'étoit que la demeure du dieu, c'est-à-dire de sa statue. Le plus grand nombre des cérémonies, ainsi que les sacrifices, avoient lieu à l'extérieur. Au contraire, la société chrétienne exigea, dès son origine, de grands espaces clos et intérieurs. Ainsi la basilique antique fut l'edifice qui convint le mieux à ses usages. Ce fut à l'instar des basiliques que les primitives églises furent construites, soit pour la forme, soit pour l'étendue.

La basilique, ainsi qu'on peut s'en convaincre et par les monumens, et par les notions de Vitruve, exigeoit dans un intérieur spacieux une grande élévation, puisqu'il y avoit deux rangs de colonnes l'un au-dessus de l'autre, et ce que nous appelons des *travées* tout à l'entour. La basilique d'ailleurs, partie essentielle du *forum*, entroit dans un ensemble de convenances et de nécessités qui ne permettoit pas toujours d'en faire un édifice entièrement isolé. L'ordonnance extérieure des temples, surtout des périptères, ne pouvoit pas y être appliquée, et leur hauteur, comparée à leur largeur, n'eût pas permis de donner à leur entrée ces péristyles en colonnes qui devoient porter le fronton à la hauteur du comble de l'édifice. Telles se montrent à nous les premières basiliques chrétiennes formées à l'instar de celles des anciens, c'est-à-dire d'une nef très-élevée et de bas-côtés, ce qui ne peut au dehors s'accorder avec l'unité d'ordonnance des temples antiques.

Aussi voyons-nous que l'architecture y dut laisser subsister en dehors les masses de la construction sans y ajouter d'ornemens; on se contenta de placer en avant de l'entrée un porche ou petit portique etranger à la masse générale. Et telle nous voyons encore aujourd'hui la disposition de l'entrée des premières basiliques chrétiennes à Rome. En un mot, nous ne voyons pas que l'architecture ait tenté à cet égard aucun parti nouveau dans la decoration de leurs entrees ou de leurs devantures, que nous appelons aujourd'hui *portails*.

Ce qu'il est donc important de faire remarquer dans l'histoire critique de cette partie de l'art des modernes, c'est que les premiers monumens du christianisme se composèrent d'une nef très-élevée, accompagnée de nefs plus petites qu'on appela pour cela *bas-côtés*.

Or ce modèle, on ne sauroit douter qu'il ne se soit perpétué et propagé dans toutes les constructions religieuses, probablement faites en bois, auxquelles succédèrent vers le douzième siècle, en Europe, ces grandes constructions d'architecture en pierre qu'on appela Gothique. (*Voyez* ce mot.) On ne sauroit y méconnoître, aux détails près des formes et des détails de construction et d'ordonnance, le principe général d'une très-haute nef accompagnée de plus basses, autrement dites *bas-côtés*. Ce sont toujours les plans et les élévations générales des plus anciennes basiliques chrétiennes de Rome; la plus notable différence est dans l'emploi des piliers en place de colonnes.

Le genre de la bâtisse gothique n'ayant été, quant aux formes, quant à leurs dispositions et à leurs rapports avec les ornemens, qu'un mélange incohérent d'élémens et de combinaisons nées du hasard, les constructeurs gothiques n'éprouvèrent aucun embarras dans l'ordonnance et la decoration de leurs frontispices d'église. Ce ne fut en vue d'aucun système raisonné qu'ils établirent les masses de leurs *portails* et qu'ils y multiplièrent les produits maussades d'une sculpture ignorante et de toutes les compositions les plus repoussantes; aussi ces masses, qui de loin font quelque effet, perdent-elles de leur mérite à mesure qu'on en approche. L'inutilité seule de toutes ces

broderies grossières en fait un chaos pour les yeux, une énigme pour l'esprit.

Ce qu'on appelle le *goût gothique*, appliqué aux *portails* des églises, ne parvint point toutefois à s'introduire en Italie; plus d'une cause dont on a rendu compte ailleurs l'en préserva. Cependant telles étoient et la disposition et la conformation intérieure et extérieure des grandes églises, toujours composées dans leur élévation de deux parties, savoir, d'une nef très-exhaussée et de bas-côtés, que jamais il ne fut possible d'y adapter une ordonnance unique et simple. Ces nouvelles masses, au lieu d'offrir par leurs frontispices un seul corps, en présentoient deux, et de deux mesures différentes.

La decoration de ces frontispices fut donc dès l'origine obligée d'être arbitraire. Il ne fut plus question d'y pratiquer des colonnades isolées, ni de ces péristyles à l'antique dont les frontons s'élevant jusqu'à la toiture, en étoient la continuation et ne faisoient qu'un avec l'ensemble de l'edifice. La partie antérieure de l'église ne présentant plus qu'un mur fort élevé, il fallut se contenter d'en orner la superficie avec des marbres et des objets de sculpture tout-à-fait arbitraires.

Le manque d'unité dans l'ensemble et la grande procérité de la masse du milieu ne permirent d'y faire que des applicages plus ou moins heureux, dont on peut se former une idee dans les *portails* des cathedrales de Pise et de Milan. Du reste, on voit que le plus grand nombre des grandes eglises d'Italie elevées dans les siècles suivans ne put offrir à tous les architectes qui tentèrent d'en décorer les frontispices, autre chose qu'une sorte de problème decoratif, dont aucun talent ne put alors trouver la solution. Aussi beaucoup de ces grands vaisseaux restèrent-ils sans *portail*.

C'est ce que l'on apprend en lisant l'histoire des architectes de ce temps. Le plus grand nombre des plus habiles, soit volontairement, soit sur les demandes qu'on leur en fit, proposèrent des projets de décoration pour les *portails*, par exemple, de Saint-Laurent et de Sainte-Marie-des-Fleurs à Florence, de Saint-Pétrone à Bologne, et de diverses basiliques du même genre. Tous ces projets ne purent arriver à leur fin. Nous voyons qu'à Florence la marbrerie en revêtement par bandes alternatives de deux couleurs a fait seule les frais de decoration de quelques *portails*.

Que conclure de tous ces essais avortés? C'est que lorsqu'il manque à l'art, dans la réalité des choses, un type régulateur pour opérer, on manque aussi pour en juger d'un principe certain. Les idées des plus célèbres architectes ne pouvoient se produire que par des placages d'ordonnances à plusieurs étages, de niches, de sculptures, de bas-reliefs, et de beaucoup d'autres objets tout-à-fait arbitraires, c'est-à-dire qui n'étoient ni inspirés ni commandés par aucun emploi nécessaire. Il est probable encore que la dépense de toutes ces combinaisons privées de raisons aura dû contribuer à en faire ajourner l'exécution.

Cependant le célèbre Palladio eut l'occasion de construire à neuf quelques églises, toujours dans le système d'une nef ayant en hauteur le double de celle des bas-côtés. Il eut aussi l'avantage de pouvoir élever tout ensemble et dans un même accord la masse du corps de l'église, et le *portail* qui devoit en annoncer l'entrée. Cet ingénieux et savant architecte (*voyez* PALLADIO), qui sut mieux que tout autre se conformer à la fois aux principes de l'art antique et aux convenances des temps modernes, sans s'écarter du type commandé par le besoin du culte chretien, trouva moyen d'adapter aux deux mesures d'élévation de la nef et des bas-côtés de l'église deux modes d'ordonnance qui, en accusant chacune de ces parties, lui permissent l'emploi d'un grand ordre pour l'une, et celui d'un ordre subordonné pour les parties rampantes des bas-côtés. Dans toutes les églises qu'il projeta et dans celles qu'il construisit à Venise (le Rédempteur et Saint-Georges-Majeur), il suivit fidèlement cette maxime de goût et de raison, que l'architecture doit, interprète fidèle du monument qu'elle décore, non-seulement conserver en dehors, pour les yeux, le type fondamental du plan et de l'élévation ordonné par le besoin, mais contenter en même temps l'esprit par la fidélité à en exprimer le caractère.

Ainsi, ce système n'offre pas l'apparence trompeuse de plusieurs étages ou ordres de colonnes, au dehors d'un bâtiment dont l'intérieur n'a point d'étage; defaut qui est celui des *portails* modernes, dont nous allons parler.

Le dix-septième siècle vit élever, tant en Italie que dans le reste de l'Europe catholique, un très-grand nombre d'églises selon le type, devenu dominant, d'une nef surhaussée et de nefs collatérales surbaissées. Alors devint aussi générale la pratique des devantures ou *portails* à plusieurs ordres l'un au-dessus de l'autre, pour masquer autant qu'il seroit possible le comble des toitures de la grande nef. Le siècle qui vit s'accréditer cette méthode de *portails* fut aussi celui où l'esprit d'innovation domina entièrement l'architecture. Alors disparut complètement des édifices le principe qui donne pour base à la décoration l'élément même de la construction, autrement dit l'utile, comme fondement de l'agréable. On en vint bientôt à regarder l'accessoire comme le principal. Il n'y eut plus lieu de demander à aucune forme sa raison, à aucune ordonnance le principe de sa disposition; les *portails*, ne tenant plus au type de la conformation intérieure des églises, ne furent plus que des placages ou des encadremens propres à renfermer tous les genres de caprices.

Dans les pays où se répandit le goût *borrominesque* dominant alors en Italie, on eut moins d'oc-

casions de bâtir des églises nouvelles, mais beaucoup plus de substituer aux frontispices d'églises gothiques des *portails* dans le goût moderne. Au défaut nécessaire du manque d'unité de goût se joignit encore celui du désaccord des masses. De là le besoin de multiplier les rangées de colonnes l'une au-dessus de l'autre, dans la vue de cacher le corps de l'édifice dont on vouloit orner la tête.

Les églises modernes qui furent construites à Paris dans le cours du dix-septième siècle reproduisirent toutes le genre de *portails* en placage ou de bas-relief. On doit dire cependant qu'en recevant de l'Italie ce genre irrégulier de devanture, les architectes françois surent se garantir des excès de la bizarrerie de Borromini et de ses successeurs. Ces sortes de devantures se prêtant on ne peut pas moins à la grandeur ou à la multiplicité des inventions, l'artiste dut se borner à une sage exécution des caractères, des formes et des détails de chaque ordre. Quelques-uns de ces *portails* ont acquis un certain renom, comme offrant de bonnes proportions, de la pureté dans les détails, et un ensemble assez harmonieux dans leur style et leur exécution. On doit citer de préférence, comme méritant ces éloges, le *portail* de l'église de Saint-Gervais à Paris, par Jacques De Brosse.

Cependant la froideur de ces frontispices d'églises, la monotonie de leurs compositions, le peu d'effet, soit des colonnes adossées ou engagées, soit des pilastres qu'on est tenu d'y employer, finirent par en amener le discrédit.

Vers le commencement du dix-huitième siècle les deux anciennes basiliques de Saint-Jean de Latran et de Sainte-Marie-Majeure à Rome, ayant été restaurées, la première sous Clément XII, la seconde sous Benoit XIV, les architectes Alessandro Galilei et Ferdinando Fuga leur composèrent des frontispices dans un tout autre système. Le besoin de ménager à leurs *portails* une *loggia* pour la bénédiction pontificale, leur suggéra une nouvelle composition de portiques à deux étages l'un au-dessus de l'autre, d'où résulta dans la masse générale plus d'effet et de variété. Quel que soit le genre du *portail* de Saint-Jean de Latran, et bien qu'on puisse le regarder comme tenant d'un goût plus théâtral que religieux, on ne sauroit nier que ce ne soit un ensemble imposant et riche, et dont l'effet eût été plus grand dans une position plus resserrée, et en rapport avec d'autres objets.

On seroit tenté de croire qu'un tel exemple auroit pu influer sur la composition et l'idée du *portail* de la grande église de Saint-Sulpice à Paris, également formé de deux étages de portiques l'un au-dessus de l'autre ; mais celui-ci a l'avantage d'une ordonnance plus sage, et d'un beaucoup meilleur goût, surtout dans le portique inférieur.

Plus le goût et le style de l'antiquité reprirent d'autorité, vers la fin du dix-huitième siècle, plus on vit, en France surtout, les architectes tendre à se rapprocher des dispositions de l'antiquité dans les frontispices à colonnes isolées des nouvelles églises.

Ce n'est pas qu'antérieurement à cette époque on manque d'exemples de péristyles en colonnes isolées, au devant de quelques églises. Ainsi à Rome l'église de Sainte-Marie-des-Miracles (architecture de Rainaldi), et celle qui lui fait pendant sur la place *del Popolo*, offrent chacune un portique de quatre colonnes corinthiennes. A Paris l'église de la Sorbonne, dans l'intérieur de la cour, et celle de l'Assomption ont aussi un péristyle formé de colonnes isolées. Toutefois ces sortes de *portails* s'adossent non à des nefs, mais à des coupoles, imitations plus ou moins heureuses du Panthéon de Rome. A la même époque du dernier siècle, plus d'une église fut bâtie à Londres avec des portiques saillans en colonnes isolées, et d'une assez heureuse proportion. Cependant ces frontispices adossés à des églises d'une fort petite dimension et d'une modique élévation ne présentèrent aucune difficulté dans leur raccordement.

C'est vers le milieu du dix-huitième siècle qu'on vit en France l'architecture, après avoir renoncé aux placages des *portails* d'église à plusieurs étages de colonnes, vouloir se rapprocher des types et des élévations propres aux temples de l'antiquité. L'église de Saint-Philippe du Roule à Paris en est un des premiers exemples. (L'architecte) M. Chalgrin voulut réunir la disposition des basiliques, dans l'intérieur, à l'ordonnance des péristyles, au dehors. Vers la même époque plusieurs autres églises, dont les événemens arrêtèrent l'exécution, avoient été projetées selon le même système et avec le même goût.

Mais alors deux monumens des plus remarquables dans la même ville, l'église de Sainte-Geneviève et celle de la Madeleine, semblèrent avoir rivalisé à qui résoudroit le mieux le problème d'unité à établir entre une grande nef fort élevée et un péristyle en colonnes isolées. L'église de Sainte-Geneviève, achevée depuis long-temps, permet d'y considérer les difficultés attachées à cette sorte de solution.

Son péristyle en colonnes corinthiennes, le plus élevé qu'on connoisse, fait déjà voir par l'adjonction des colonnes latérales, placées comme contrefort à la poussée de cette construction, quelle difficulté les matériaux dans certains pays peuvent apporter à l'imitation des pratiques les plus usuelles chez les anciens. On connoît ensuite l'artifice employé dans la construction des plates-bandes ou des architraves formées de claveaux enchaînés par des armatures de fer, ressource difficultueuse déjà pratiquée avec moins de danger dans la colonnade du Louvre. Enfin, les voûtes en pierre de cette église sont loin d'offrir dans leur construction cette simplicité toujours compagne de la solidité, et il est encore notoire qu'elles sont arc-boutées par des contreforts que cachent les murs extérieurs.

De tout ceci il semble qu'on peut conclure que le système des péristyles en colonnes isolées, comme

frontispices des grandes églises chrétiennes, n'a pu encore s'accréditer par des procédés qui en rendent l'emploi facile et usuel. On doit le dire, tant qu'il s'agira de décorer l'extérieur de nefs d'une trop grande hauteur, le système des péristyles antiques, à colonnes isolées, restera inadmissible. Si les nefs ne présentent qu'une moyenne élévation, le système de Palladio nous paroît le plus propre à produire l'unité entre le dedans et le dehors, ainsi que l'accord de l'exécution la plus raisonnable, et tout ensemble la moins dispendieuse. A l'égard des constructions d'une moindre étendue, le système des péristyles antiques ne sauroit offrir d'objection, pourvu que cette sorte de *portail* fasse corps avec le monument, et n'offre pas l'idée de deux édifices différens dans leur élévation.

PORTE, s. f. Ce mot, en architecture et dans l'emploi que le langage en fait, exprime deux objets, qui toutefois se rapportent au même usage et à une même idée, celle d'entrée dans un lieu quelconque, et par conséquent de sortie du même lieu. Des deux objets auxquels on donne le nom de *porte*, l'un se dit et s'entend spécialement de l'ouverture pratiquée dans un mur, ou une surface quelconque, pour servir de passage; l'autre s'entend de l'ouvrage mobile, formé de diverses matières, qui sert à fermer, pour plus d'une raison, l'ouverture dont on a parlé.

Considérée suivant la première définition, la *porte* appartient, selon le degré de son importance, ou à la simple bâtisse, ou à l'art de l'architecture. Sous le second point de vue tel qu'on l'a défini, la *porte*, à raison de sa matière, de son travail et de sa décoration, peut appartenir, soit à de simples procédés mécaniques, soit aux plus rares conceptions des arts du dessin.

DE LA PORTE, CONSIDÉRÉE COMME OUVRAGE D'ARCHITECTURE.

La *porte*, comme simple objet de nécessité, soit au dehors, soit dans l'intérieur des constructions, ne sauroit recevoir ni beaucoup de variétés, ni d'autres formes que celles dont le seul instinct ou la nature des choses donne l'indication. Naturellement la configuration et la stature de l'homme furent les types élémentaires sur lesquels dûrent se régler dans les habitations les ouvertures qu'on y pratiqua pour la circulation intérieure. Ainsi, la forme quadrangulaire en hauteur fut la plus généralement adoptée; elle fut encore un résultat naturel de l'emploi des matériaux. La position horizontale d'une solive en bois, sur ce qu'on appelle les jambages d'une *porte*, fut le procédé le plus naturel; et dans quelques anciennes constructions de murs on voit un bloc unique former, en manière de poutre, le linteau de certaines portes.

Cependant, dès que la pratique même de la charpente eut fait naître l'idée des ceintres, il fut également naturel de terminer par cette forme le haut des *portes;* et c'est entre la pratique des *portes à linteau* et des *portes* en ceintre qu'a dû se partager leur construction, selon la nature des édifices et des matériaux.

Les premières *portes* où l'art de bâtir dut employer le luxe de la solidité, furent sans doute les *portes* de ville. Nous n'en trouvons guère de vestiges remarquables que dans l'Italie et dans les restes de l'architecture romaine. Ces *portes* faisoient partie des murailles, et participoient du genre des fortifications d'alors. Sans doute une des plus anciennes de ces *portes* est celle de Voltera, ville d'Etrurie. On la voit figurée sur le fond d'un bas-relief étrusque, qui représente un combat pendant lequel un guerrier est précipité, et tombe du haut de cette *porte*, qu'on reconnoît aux trois têtes qui existent encore sculptées de haut relief, et conservées sur la *porte* antique dont on parle. Le bas-relief nous apprend que cette *porte* étoit jadis couronnée par une plate-forme avec des créneaux. La profondeur de la masse actuelle peut donner la mesure de l'épaisseur du mur aujourd'hui détruit.

Les enceintes de quelques villes romaines ont conservé des *portes* du même genre, mais plus riches d'architecture. Ce que l'on trouve de mieux peut-être à citer pour exemple, est la porte qu'on appelle d'*Aroux* à Autun. (*Voyez* ce mot.) Elle se compose de deux grandes arcades, que deux plus petites accompagnent; au-dessus règne une galerie formée de huit petites arcades.

Ce qui, dans l'antiquité, distingue généralement les *portes* de ville des arcs de triomphe, avec lesquels leur masse a une ressemblance nécessaire, c'est ce nombre de deux ouvertures ou arcades égales. Les monumens triomphaux ont ou une seule arcade destinée au passage du triomphateur et de sa suite, ou une arcade accompagnée de deux plus petites, sans doute affectées à une partie du cortége. Les entrées de ville, au contraire, dûrent exiger deux passages égaux, l'un destiné à l'entrée, l'autre à la sortie.

La distinction qu'on vient d'établir n'empêche pas sans doute de croire que jadis aussi deux monumens aussi semblables dans leur forme n'aient pu se trouver confondus dans plus d'une circonstance. Telle aura pu être celle qui fit affecter la forme des arcs triomphaux à certains monumens honorifiques, érigés pour des motifs tout autres que ceux de la guerre et de la victoire. C'est ce que fait présumer, par exemple, l'arc de Pola, servant aujourd'hui, et peut-être comme la chose eut lieu jadis, de *porte* d'entrée dans cette ville. (*Voyez* Pola.)

L'idée d'arc, monument triomphal ou honorifique servant de *porte*, et l'idée de *porte* susceptible de recevoir le même emploi, dûrent se prêter encore plus à cette réciprocité chez les modernes, où le mot *triomphe* n'exprime plus que le résultat de la

victoire sans comporter l'association des pratiques romaines. Des *portes*, sous la forme d'arc de triomphe, se sont donc élevées, dans beaucoup de contrées, en l'honneur de princes, ou en mémoire de circonstances que n'avoit accompagnées aucune cérémonie du genre des triomphes romains. Une des plus magnifiques de ce genre est celle qu'on appelle à Berlin la *porte de Brandebourg*. A Florence, la *porte San-Gallo* s'élève à une des entrées de la ville, en forme d'arc triomphal. Paris eut pendant long-temps quelques-unes de ses *portes* construites en forme d'arc de triomphe; telles étoient celles qu'on appeloit de Saint-Antoine et de Saint-Bernard. (*Voyez* ARC TRIOMPHAL.) On appelle encore *portes*, comme ayant été bâties à l'extrémité des rues Saint-Denis et Saint-Martin, et à la rencontre des boulevards, autrefois limites de la ville, des monumens qu'on a décrits à l'article qu'on vient de citer.

En général, toute *Porte* de ville suppose une cité environnée de murs, en vue de sa défense. Le plus grand nombre dut par conséquent être assujéti à des besoins et à des pratiques qui ne sauroient que rarement s'accorder avec l'art de l'architecture. Aussi, parmi les *portes* de villes antiques parvenues jusqu'à nous, peut-on citer fort peu d'ouvrages à proposer pour modèles. La seule qui fasse exception est celle qu'on appelle aujourd'hui à Rome *Porta maggiore*, jadis *Porta Nævia* et *Lubicana*, où aboutissent encore à présent les eaux de plus d'un aqueduc. Elle se compose d'un attique très-exhaussé, divisé en trois bandes qui portent chacune des inscriptions; deux grandes arcades supportent cet attique. Leur construction est en bossages, et leurs massifs ou piedroits sont occupés par des niches accompagnées de deux colonnes soutenant un fronton.

Les *portes* de ville, dans le moyen âge et jusqu'au renouvellement des arts, furent soumises aux différens systèmes de fortification en usage; elles ne nous présentent ainsi d'autres formes que celles dont l'architecture appelée gothique avoit accrédité l'emploi dans les ceintres, c'est-à-dire les formes de l'arc aigu.

Lorsque le goût de l'architecture antique reparut, il n'y eut guère, pour l'embellissement de certaines *portes* de ville, d'autre genre de composition que celui dont on trouve l'application aux diverses sortes de monumens publics. Telle fut, par exemple, cette *porte* appelée à Rome *del Popolo*, qui, au temps de Bernin, reçut dans sa refaçon une décoration nouvelle de colonnes et de statues, et, à ce qu'on raconte, pour l'entrée de la reine Christine, avec cette inscription qui peut convenir à toutes sortes d'entrées de ville, FELICI FAUSTO Q. INGRESSU.

A l'égard des *portes* qui donnent entrée dans les monumens publics, les temples, les palais, ce qu'il faut en dire, c'est que le genre de leur composition et de leur décoration doit se coordonner au caractère de l'édifice, par la mesure des proportions et par le style des détails ou accessoires.

Vitruve, en fixant la forme et l'ordonnance des *portes*, n'a eu en vue que ce qui regarde les temples. Il y reconnoît trois genres de *portes*, le dorique, l'ionique et l'atticurge. Par ce dernier mot on doit, selon les commentateurs, entendre un synonyme de corinthienne. (*Voyez* ATTICURGE.) Toutes ces *portes* sont du genre de celles qu'on appelle *à linteau*. Leurs différences consistent dans quelques variétés de mesures et de détails, qui sont de peu d'importance pour l'objet de cet article, parce que Vitruve dans le sien ne considère les *portes* que sous leurs rapports avec les péristyles des temples. Mais ce qui, chez cet écrivain, tient à une théorie plus générale, c'est le précepte qu'il donne de se conformer dans les profils, les encadremens et les couronnemens des *portes*, au caractère plus ou moins simple ou plus ou moins élégant de chacun des ordres.

Ainsi, selon lui, la *porte* dorique aura ses montans et son linteau formés d'un bandeau très-simple; la *porte* ionique aura ces deux parties plus nombreuses en moulures, et elle aura un couronnement; la *porte* atticurge participera presqu'en tout de la précédente : seulement ses jambages seront un peu inclinés. Il y a plus d'un exemple de cette inclinaison dans les restes de l'antiquité.

D'après ces préceptes, les architectes modernes ont presque tous, dans leurs traités d'architecture, cherché à fixer, selon les caractères de chacun des ordres ce que doivent être, et la forme et la proportion des *portes*, dans les monumens construits selon les principes de l'architecture. En se conformant à leurs observations, on est convenu, 1° que les *portes* en plein ceintre dans l'ordre qu'on a nommé toscan, devroient avoir en hauteur deux fois leur largeur; 2° que les *portes* de plein ceintre, dans l'ordonnance dorique, auroient en hauteur deux fois et un sixième de leur largeur; 3° que les *portes* de même forme, dans l'ordre ionique, auroient en hauteur deux fois et un quart leur largeur; 4° que dans le corinthien, elles auroient en hauteur deux fois et demie la mesure de leur largeur.

A l'égard des *portes* à plate-bande, leur proportion a été déterminée en divisant leur largeur en douze parties, dont on a donné vingt-trois à la hauteur de la *porte* appelée toscane, vingt-quatre à la *porte* dorique, vingt-cinq à la *porte* ionique, vingt-six à la *porte* corinthienne.

On voit donc que toute cette théorie n'a d'autre point de vue que de faire participer les ouvertures des édifices à la graduation des mesures affectées au caractère propre de chaque ordre. Dès-lors il est sensible que de pareilles mesures n'ont rien de géométriquement fixe, qu'ainsi c'est surtout au goût qu'il appartient d'en ordonner les applications.

Ce que nous connoissons de plus remarquable en fait de *portes* dans l'architecture antique appartient aux entrées des temples. Plus d'un édifice sacré nous est parvenu avec sa *porte* principale. On peut citer

comme une des plus belles et des mieux conservées celle du temple de Nîmes, appelé vulgairement *la Maison carrée*. Elle est à plate-bande, et elle a en hauteur plus de deux fois sa largeur. Il en est de même de la *porte* du Panthéon à Rome. D'après ces exemples, et d'autres que tout le monde connoît, on peut affirmer que les *portes* des temples antiques étoient quadrangulaires, c'est-à-dire terminées dans le haut par ce qu'on appelle *plate-bande* ou *linteau*. On conclut la même chose de la description du temple de Jupiter à Olympie par Pausanias. Cette forme est également évidente aux temples de Pola, aux monumens de Spalatro, de Palmyre, de Baalbeck et de beaucoup d'autres villes antiques. Il est sensible d'ailleurs que cette terminaison de la *porte* en ligne horizontale devoit être commandée par le local et par l'espèce d'accord que suggéroit naturellement la ligne horizontale des péristyles en colonnes, sous lesquels ces *portes* étoient abritées.

Chez les modernes la différence de construction des églises, la hauteur considérable de leurs nefs, n'ayant guère permis de donner à leurs frontispices des péristyles en colonnes (*voyez* PORTAIL) et l'usage des devantures de décoration en applicage ayant prévalu dans les portails à plusieurs étages, les *portes* ceintrées, dont la forme exige plus de hauteur, y furent très-généralement employées. Dans certains pays, la nature des matériaux dut en favoriser l'emploi. Là en effet où l'on ne trouve pas facilement à faire des linteaux d'un seul morceau de pierre, on doit avoir volontiers recours à la ressource des claveaux, qui, le plus naturellement, suggère la forme ceintrée des arcades.

Cette forme d'arcade rappelle naturellement celle des portiques composés de piédroits, dont les massifs reçoivent des colonnes ou des pilastres qui supportent ou un entablement courant ou des frontons. Tel fut l'ajustement d'un très-grand nombre de *portes* dans les grands bâtimens modernes.

Les plus grands et les plus magnifiques palais en Italie offrent peu de luxe et de variétés dans leurs *portes*. Le style simple de leur disposition extérieure ainsi que celui des façades, où les pleins dominent sur les vides, expliquent pourquoi les entrées ne consistent le plus souvent que dans une simple arcade dont quelquefois des refends ou des bossages viennent interrompre le chambranle, et dont le sommet n'a d'autre ornement qu'une clef très-saillante, tantôt simple et tantôt taillée en console. Ainsi voit-on encore à Paris trois des *portes* de la cour du Louvre, qui consistent en une simple arcade ornée d'un petit nombre de profils. Les *portes* du palais du Luxembourg, imitation, sous plus d'un point, du palais Pitti à Florence, ne sont aussi que des arcades dont les piédroits sont taillés en bossages. Cependant, par la suite, l'emploi des colonnes, des plates-bandes sculptées et des frontons, devint assez général dans les compositions des *portes* de palais. On en compte quelques-unes à Rome que les architectes distinguent comme des modèles de goût et de bonnes proportions.

A Paris, on doit le dire, le plus grand nombre des hôtels un peu remarquables ont leur *porte* ornée de colonnes, et quelquefois accouplées. Le luxe en ce genre est arrivé, dans le dernier siècle, au point que plus d'une de ces *portes* avec ses accompagnemens ressembleroit à un monument public. On en a fait dont les piédroits reçoivent des trophées dont l'entablement est orné de bas-reliefs. Quelques-unes (telle que celle du palais Bourbon) sont accompagnées de colonnades, et ressemblent plutôt à des portiques qu'à des portes d'entrée.

Un usage surtout dut contribuer à donner aux *portes* des palais de Paris une ampleur d'ordonnance jadis inusitée; ce fut celui de placer les corps d'habitation non plus sur la rue, mais au fond de la cour. Les *portes* ne firent plus dès-lors partie intégrante du palais proprement dit, et elles devinrent indépendantes de son ensemble. L'architecte dès-lors dut chercher à marquer par l'importance de sa *porte* celle du palais, placé hors de la vue des passans.

S'il s'agit des *portes* considérées dans les intérieurs des édifices et des habitations, il est assez inutile de dire que, sauf les dimensions et les accessoires, elles offrent les mêmes formes et comportent les mêmes détails de décoration. Dans les maisons ordinaires, celles qui donnent entrée aux différentes pièces des logemens ont une simple baie, ouverture quadrangulaire, sans aucun accompagnement. Les maisons d'un degré plus élevé ont les *portes* de leurs appartemens revêtues de chambranles ou de bordures avec plus ou moins de moulures faites soit en plâtre, soit en bois. L'usage est assez volontiers de pratiquer au-dessus un panneau avec ornement, ou un tableau appelé dessus de porte. Les palais, selon leur importance ou leur étendue, présentent dans de vastes intérieurs des *portes* qui peuvent rappeler les richesses d'architecture des monumens dont on a parlé. La hauteur des plafonds permet d'y pratiquer des *portes* ceintrées avec les proportions des ordonnances de colonnes. On y voit des salles de réception ou des galeries dont les *portes*, accompagnées de pilastres ou de colonnes, reçoivent soit des frontons, soit des plates-bandes supportées par des consoles, et, dans leurs couronnemens, des figures ou des symboles divers, en sculpture de bas-relief ou de ronde bosse.

Il est inutile de dire que la décoration des baies ou des ouvertures de *portes*, dans chaque genre d'édifices, doit se trouver en accord avec celle des battans ou ventaux destinés à en ouvrir ou fermer le vide; c'est-à-dire que cette décoration doit figurer aussi dans l'ensemble des deux parties dont la division de cet article nous a fait distinguer les notions. En effet les battans des portes reçoivent quelquefois, comme on va le voir, une telle richesse de décoration que le chambranle, qui en devient si l'on peut dire le cadre, ne sauroit être dispensé d'y participer.

DE LA PORTE CONSIDÉRÉE COMME OBJET DE DÉCORATION DANS SES VENTAUX OU BATTANS.

Les Romains avoient plus d'un mot (*porta*, *janua*, *valvæ*, *fores*) pour signifier ce que nous exprimons par un seul, puisque nous usons du mot *porte* pour signifier et l'ouverture d'un local, et ce qui sert à la fermer. C'est sous ce dernier point de vue que nous allons considérer *la porte*, autrement dit sous le rapport de cette partie mobile composée fort souvent de deux parties ou de deux ventaux.

Que la clôture de la *porte* se compose d'un ou de deux battans, on trouve qu'il y a, comme il y eut autrefois, plus d'une matière employée à leur confection. Il y eut dans l'antiquité des battans de *porte* faits en marbre. Il paroît qu'on en a trouvé des exemples à quelques constructions d'Herculanum. Mais Pausanias nous en cite un très-remarquable, dans un des plus curieux tombeaux antiques qu'il ait vus, et qu'il compare à celui de Mausole. « On voit, dit-il » (*Arcad.* lib. X, c. XVI.), dans le pays des Hébreux, » à Jérusalem, ville que l'empereur Adrien a détruite » de fond en comble, le tombeau d'Hélène, femme » du pays. Il est tout en marbre. On y a pratiqué une » *porte* aussi de marbre, qui s'ouvre tous les ans à » pareil jour et à pareille heure. Elle s'ouvre par le » seul effet d'une mécanique, et après être restée peu » de temps ouverte, elle se referme. Dans tout autre » temps, on essaieroit vainement de l'ouvrir : on la » briseroit plutôt. »

Mais le bois et le métal furent et seront toujours les deux matières les plus propres à faire les *portes* mobiles.

Le bois s'emploie par assemblage, et les montans se font en arasement ou par compartimens. Rien à dire sur les *portes* arasées, sinon qu'il faut y prendre le plus grand soin d'en bien assembler les joints, dont les désunions sur une surface lisse deviendroient plus apparentes. Les *portes* à compartimens sont susceptibles de toutes sortes de degrés et de genres d'ornemens. Quelquefois, surtout dans les appartemens, ils consisteront en placages de bois précieux appliqués sur les bois plus communs que la menuiserie emploie ; il est entendu que ces revêtemens d'acajou, de citronnier, de bois de rose, d'ébène, etc. n'ont lieu que dans les maisons des riches et des grands.

Quant aux *portes* d'une plus grande dimension qui servent, sous le nom de *portes cochères*, à la clôture extérieure des maisons ou d'un grand nombre d'édifices publics, les battans sont formés par de forts assemblages de bois de charpente. On y pratique le plus souvent des panneaux de diverses figures, quelquefois avec des moulures toutes simples, souvent avec des moulures taillées en oves, en perles, en feuilles d'eau, etc. Autant pour l'agrément des yeux que pour la conservation même des bois, on les enduit de couleurs à l'huile et dans toutes les sortes de variétés de teintes.

Les grandes *portes* en bois ont souvent offert à la sculpture des champs propres à recevoir, à divers degrés, le luxe décoratif des bas-reliefs. Les ouvrages de ce genre de luxe sont nombreux. On citera en exemples, au Vatican, certaines *portes* de bois à la galerie dite des Loges de Raphaël, sculptées sur ses dessins ou ceux de son école par *Jean Barile*. Le goût de l'art et le mérite d'exécution n'ont pas été plus loin. Le Louvre à Paris a conservé des *portes* du même genre, sculptées en ornemens sur les dessins de Le Brun. Les battans de la *porte* principale de la cathédrale dans la même ville ont été, il y a un demi-siècle, sous la direction de Soufflot, refaits en bois ; sur chacun de ces battans sont sculptées, dans la proportion de 6 pieds, les figures, ici du Sauveur, là de la sainte Vierge.

Les *portes* en bois ont si souvent besoin de l'enduit des couleurs, comme on l'a déjà dit, pour leur conservation, que la peinture dut aussi s'emparer des champs de leurs compartimens ; les idées légères et les sujets de l'arabesque y ont donc trouvé des surfaces propices aux inventions décoratives qui peuvent leur convenir. On ne seroit embarrassé que du choix des exemples dans tous les pays où la peinture s'est occupée de l'embellissement des intérieurs.

Il est facile de concevoir pourquoi nous ne pouvons citer sur les *portes* en bois et leurs ornemens aucune autorité dans l'antique. Nécessairement les *portes* qui appartinrent aux monumens de l'antiquité ont dû périr, les unes, en bois, vu la fragilité de la matière ou son peu de durée, et les autres, ouvrages de métal (dont on fera mention plus bas), à cause de la valeur et du prix, qui doivent finir par causer la perte de ces sortes d'ouvrages.

Nous sommes portés à croire que le bois devoit faire jadis le fond de ces *portes* célèbres de temples que l'on revêtoit d'ornemens plaqués ou incrustés. Si, comme nous l'avons démontré en traitant de la statuaire en or et ivoire, et des colosses de ce genre, dans notre ouvrage du *Jupiter Olympien*, le fond de ces grands simulacres sur lesquels s'appliquoient l'ivoire et l'or étoit de bois, on ne sauroit douter que telle fut aussi la matière formant le fond de ces magnifiques *portes* dont les compartimens recevoient des ornemens d'or et d'ivoire.

Cicéron nous a appris quel cas on faisoit de semblables *portes* au temple de Minerve à Syracuse. « Nulle part (dit-il), je peux l'affirmer, aucun temple » n'eut de *portes* en or et ivoire d'une plus grande » magnificence ni d'une perfection plus grande. » (*Valvas magnificentiores ex auro atque ebore, perfectiores nullas unquam ullo tempore fuisse.*) » On » ne sauroit dire combien les Grecs ont laissé d'écrits » sur la beauté de ces *portes*. Il y avoit dessus les » sujets le plus habilement sculptés en or et ivoire. » Verrès les fit tous enlever ; il en arracha une superbe tête de Gorgone avec la chevelure en serpens ; et pour montrer que le prix et la valeur de

» la matière le touchoient autant que le mérite de » l'art, il n'hésita point à dépouiller ces *portes* de » tous les clous d'or, d'un grand poids, qui s'y trou- » voient en grand nombre. »

L'usage des battans de *portes* ornés de sculptures en bas-reliefs fut très-fréquent dans l'antiquité. La description, bien qu'imaginaire, faite par Virgile des *portes* que Dédale avoit sculptées à l'entrée du temple de Cumes, et sur lesquelles il avoit essayé de représenter la chute d'Icare, nous est une preuve que de semblables ouvrages n'étoient pas rares, et que l'or faisoit souvent la matière de ces sculptures.

Bis conatus erat casus effingere in auro.

C'est aussi en or et ivoire que le même poète figure, dans une autre description idéale, les bas-reliefs (*ex auro solidoque elephanto*) qu'il place sur les *portes* (*in foribus*) du temple de marbre qu'il veut élever à Auguste sur les bords du Mincius.

Beaucoup de battans de *porte* ont été appelés, comme on les appelle encore, *de bronze*, qui ne furent et ne sont encore qu'en métal plaqué sur un fond ou une ame de bois. Telle est la *porte* antique parvenue jusqu'à nous, et qui sert encore aujourd'hui de clôture au Panthéon d'Agrippa. L'usage des clous, qui depuis sont, comme on le voit, devenus un simple objet d'ornement à beaucoup de *portes*, pourroit bien n'être autre chose que la tradition indicative de ces revêtemens de métal qui dûrent avoir besoin d'être fixés par des rivés sur le fond de bois auquel on les identifioit.

Les *portes* de bronze du Panthéon sont, dans toute la longueur de leurs montans et dans la largeur de leurs traverses, remplies d'un très-grand nombre de têtes de clous artistement élaborées, et diversement travaillées dans leurs formes et leurs ornemens. Du reste, chaque battant se compose de deux seuls panneaux lisses, et rien n'indique qu'autrefois on y ait appliqué aucun objet de décoration. Il ne nous resteroit plus à citer d'autres ouvrages antiques de ce genre que d'après les seules mentions des écrivains, mentions qui ne serviroient qu'à confirmer ce qu'on a déjà dit du grand nombre de ces ouvrages, et sans doute aussi à faire connoître, mais sans utilité, l'étendue des pertes que l'art a éprouvées.

Il nous faut maintenant arriver, en fait de *portes de bronze* chez les modernes, aux onzième et douzième siècles.

Constantinople avoit conservé, dans l'art de la fonte, des traditions pratiques qui, à ce qu'il paroît, s'étoient perdues en Italie. Ce fut dans cette ville que Pantaléon, consul romain vers le milieu du onzième siècle, alla lui-même faire fondre les portes de la basilique de Saint-Paul à Rome. L'inscription qu'on y lit apprend qu'elles furent l'ouvrage de *Staurachios Tuchitos* de l'île de Chio. Ces portes ont 15 pieds de haut et 10 pieds de large (les deux battans compris). Le fond en est de bois recouvert de métal. On y compte cinquante-quatre compartimens qui renferment les figures isolées des apôtres, des évangélistes, des prophètes, et divers traits de la vie de Jésus-Christ, de la sainte Vierge et des premiers martyrs. Le bronze étoit revêtu ou orné de *niello* et de filets d'argent, qui ont disparu en grande partie.

C'est de Constantinople que furent apportées, vers le milieu du treizième siècle, les *portes* en bronze de Saint-Marc à Venise. Cependant nous voyons à la fin du douzième siècle (1180) Bonano, artiste de Pise, fondre pour la cathédrale de cette ville des *portes* de bronze qui furent en partie endommagées par le feu, mais dont il reste encore une portion considérable de douze compartimens.

De la même époque, et dans le même goût de style et de composition, sont les *portes* en bronze de la cathédrale de Novogorod. Chacun de ses deux battans offre quatorze compartimens où sont représentés des sujets de la Bible, du nouveau Testament, etc. avec des légendes et des inscriptions en caractères russes. Cet ouvrage a été savamment commenté à Berlin par M. Frédéric Adelung.

Comme nous placerons à la fin de cet article, d'après le savant que nous venons de nommer, la nomenclature de toutes les *portes* de bronze qui existent en Europe, nous allons nous contenter de placer ici les notices abrégées des trois plus célèbres de ces ouvrages, et selon leur ordre de date. Les deux premiers sont au baptistère de Florence.

L'an 1330, comme en fait foi l'inscription gravée sur le bronze, André Ugolino exécuta pour ce monument les deux battans de *porte* qu'on voit à droite en y entrant : on prétend que ce fut sur des dessins donnés par Giotto. On y compte vingt-huit sujets de bas-relief en compartimens. Vingt de ces espaces sont remplis par des traits de l'histoire de saint Jean-Baptiste ; les huit autres contiennent des figures de Vertus. Ce travail, beaucoup moins sec que celui des ouvrages précédens, se fait distinguer encore par une certaine délicatesse d'expression et aussi d'exécution.

Mais les plus célèbres *portes* de ce monument, et de beaucoup les plus belles de toutes celles que l'on connoît, sont celles qui s'ouvrent en face de la cathédrale, et qui ont rendu à jamais fameux le nom de Lorenzo Ghiberti. On sait que plusieurs des plus habiles artistes, et de ce nombre étoient Bruneleschi et Donatello, se disputèrent l'honneur de cette entreprise, et que les concurrens eux-mêmes proclamèrent Ghiberti leur vainqueur. On compte sur ces *portes* vingt compartimens qui renferment l'histoire du nouveau Testament. Les espaces inférieurs sont occupés par les évangélistes et les pères de l'Eglise. Nous ne dirons rien ici de ces beaux bas-reliefs, dans le travail et le goût desquels les âges suivans n'ont rien à leur opposer. On ne peut que répéter sur ces *portes* ce que Michel-Ange avoit coutume d'en dire, qu'*elles seroient dignes d'être celles du paradis.* Elles furent terminées en 1424.

C'est en 1445 que furent exécutées, sous le pape Eugène IV, les *portes* en bronze de l'ancienne basilique de Saint-Pierre, transportées depuis à l'entrée principale de la nouvelle église. Antoine Philarète, fort habile architecte, et Simon, frère du célèbre Donatello, furent chargés de ce grand ouvrage, qui postérieur, comme on le voit, de vingt années à celui de Ghiberti, lui resta prodigieusement inférieur sous tous les rapports. Les bas-reliefs représentent les martyres de saint Pierre et de saint Paul, et quelques particularités de la vie d'Eugène IV. On y a souvent critiqué comme une assez grave inconvenance certains petits sujets mythologiques qui font partie des rinceaux et enroulemens qui encadrent les bas-reliefs. Mais la chose doit s'expliquer par l'espèce de routine décorative des artistes, qui n'envisagèrent ces détails que comme des objets sans conséquence, et devenus insignifians pour l'esprit.

L'or, comme on l'a vu d'après la notion de Cicéron rapportée plus haut, s'est trouvé sur quelques *portes* combiné avec l'ivoire dans les ornemens dont elles étoient revêtues. Il ne paroît pas que l'on puisse entendre sous un autre sens l'épithète d'*aurea* donnée à certaines *portes*. Ainsi appeloit-on et nomme-t-on encore aujourd'hui *Porta aurea*, à Pola en Dalmatie, cet arc dont nous avons parlé à l'article de cette ville, et qui, comme on l'a vu, ne fut pas un arc de triomphe. On appeloit de même à Constantinople l'arc élevé par Théodose-le-Grand en mémoire de la défaite de Maxime. Dans plus d'une ville moderne on a donné le nom de *porte d'or* à plus d'un ouvrage sur lequel on ne découvre aucune trace ni d'or ni de dorure.

Nos temps modernes n'ont point vu se renouveler le luxe des grandes *portes* en bronze, et Paris n'auroit aucun ouvrage de ce genre à citer, sans l'emploi très-remarquable qui a été fait du bronze à la nouvelle *porte* ou, pour mieux dire, grille d'entrée de la cour du Louvre par le côté de la colonnade. Ce métal y est employé en compartimens d'ornemens à jour. La partie inférieure est de bois. Il faut dire toutefois qu'il est entré dans ces ornemens de ronde bosse plus de métal qu'il n'en auroit fallu pour revêtir la superficie d'une *porte* en bois. Le genre de grillage est la seule chose qui empêche de compter cet ouvrage au nombre des *portes en bronze*, dont nous donnerons l'énumération à la fin de cet article.

DÉSIGNATION DES DIFFÉRENS NOMS DONNÉS AUX PORTES CONSIDÉRÉES, SOIT COMME OUVRAGES DE CONSTRUCTION, SOIT COMME OUVRAGES MOBILES.

Porte à pans. Celle dont la fermeture, au lieu d'être en ligne droite ou en arcade, se forme de trois parties, dont l'une est de niveau, et les deux autres sont rampantes, telle est à Rome la *Porta Pia* par Michel-Ange. — *Porte attique* ou *atticurge*. Est celle dont le seuil, selon Vitruve, est plus long que son linteau, ses piédroits étant inclinés. — *Porte avec ordre*. Celle qui, étant ornée de colonnes ou de pilastres, prend son nom de l'ordre de ces colonnes ou pilastres. — *Porte bâtarde*. Porte qui n'est guère que la moitié en dimension de ce qu'on appelle *porte cochère*, et n'a guère plus de 5 à 6 pieds de large. — *Porte biaise*. *Porte* dont les tableaux ne sont pas d'équerre avec le mur. — *Porte bombée*. C'est celle dont la fermeture est en portion de cercle. — *Porte bourgeoise*. Ainsi appelle-t-on les petites *portes* d'allée des maisons, pour les distinguer des *portes* bâtardes et des *portes* cochères. Elles n'ont ordinairement que 4 pieds de large. — *Porte charretière*. Simple *porte* qui n'est autre chose qu'une ouverture dans un mur pour le passage des charrois. — *Porte cochère*. C'est, dans les grandes maisons, une *porte* par laquelle les carrosses peuvent entrer. Sa largeur doit être au moins de 7 à 8 pieds, et elle doit avoir en hauteur au moins deux fois sa largeur. — *Porte crénelée*, *Porte de ville*, ou d'ancienne forteresse qui a des créneaux, comme les murs dont elle est la continuité. — *Porte-croisée*. On appelle ainsi une ouverture qui est à la fois une fenêtre et une *porte*. — *Porte dans l'angle*. Celle qui est à pan coupé dans l'angle rentrant d'un bâtiment. — *Porte de clôture*. Moyenne *porte* dans un mur de clôture. — *Porte de croisée*. C'est la porte à droite ou à gauche de la *croisée* d'une grande église. — *Porte de dégagement*. Petite *porte* qui sert pour sortir d'un appartement sans passer par les pièces principales. — *Porte d'enfilade*. On nomme ainsi toutes les *portes* qui se rencontrent d'alignement dans un appartement. — *Porte de faubourg* ou *fausse porte*. Celle qui est à l'entrée d'un faubourg. — *Porte de ville*. *Porte* publique à l'entrée d'une rue principale dans une ville. — *Porte ébrasée*. *Porte* dont les tableaux sont à pans coupés en dehors. — *Porte en niche*. Celle dont le plan est circulaire, et dont l'élévation a l'apparence d'une niche. — *Porte en tour ronde*. On appelle ainsi celle qui est percée dans la partie convexe d'un mur circulaire. L'on dit *porte en tour creuse*, celle qui est pratiquée dans la partie concave d'un semblable mur. — *Porte rampante*. Celle dont la partie ceintrée ou la plate-bande est rampante comme dans un mur d'échiffre. — *Porte rustique*. *Porte* dont les jambages et le ceintre sont en bossages. — *Porte secrète*. Petite *porte* pratiquée pour le dégagement d'un appartement. — *Porte surbaissée*. On nomme ainsi celle dont la fermeture est en arc surbaissé ou elliptique. —*Porte mobile*. On appelle mobile toute clôture, de quelque matière qu'elle soit, qui remplit la baie d'une *porte*. — *Porte à deux ventaux*. *Porte* qui se compose de deux parties mobiles ou battans attachés aux deux piédroits de la baie. — *Porte à jour*. Celle qui est faite de grillages en bois, en fer ou bronze, etc. — *Porte à placard*. Celle qui consiste en assemblage de menuiserie avec cadres, cham-

branle, corniche, etc. — *Porte arasée*. Est une porte de menuiserie dont l'assemblage n'a point de saillie, et est tout uni. — *Porte brisée*. Se dit d'une *porte* dont une moitié se double sur l'autre. — *Porte cochère*. Est un grand assemblage de menuiserie qui sert à fermer la baie d'une *porte* où peuvent passer les voitures; elle se compose de deux ventaux. — *Porte collée et emboîtée*. C'est une *porte* faite d'ais debout, collés et chevillés, avec emboîtures qui les traversent par le haut et par le bas. — *Porte coupée*. *Porte* à deux ou quatre ventaux, attachés à un ou à deux piédroits de la baie, comme on en pratique pour la clôture de beaucoup de boutiques. — *Porte d'assemblage*. C'est tout ventail de *porte*, dont le bâtis renferme des cadres et des panneaux à un ou à deux paremens. — *Porte de bronze*. Nom qu'on donne à des ventaux de *portes* qui sont ou fondues en bronze solide, ou seulement de bronze appliqué sur un fond de bois. (*Voyez* l'énumération qu'on donne des *portes* de ce genre, au paragraphe suivant. — *Porte de fer*. Celle qui se compose d'un châssis de fer diversement travaillé. — *Porte double*. *Porte* opposée à une autre dans une même baie, soit pour la sûreté du lieu, soit pour mieux garantir de l'air extérieur. — *Porte de décharge*. Celle qui se compose d'un bâtis de grosses membrures, dont les unes sont de niveau, et les autres inclinées en décharge, toutes assemblées par entailles de leur demi-épaisseur et chevillées. — *Porte feinte*. On appelle ainsi toute imitation plus ou moins factice d'une *porte* réelle, soit en peinture, soit en placage de ventaux simulés, et compris dans un chambranle également factice. On ne fait le plus souvent de ces imitations de *portes* que pour la symétrie. — *Porte traversée*. *Porte* qui, étant sans emboîture, est faite d'ais debout, croisés carrément par d'autres ais retenus avec des clous disposés en compartimens à losange. — *Porte vitrée*. On appelle ainsi celle qui est partagée, soit en tout, soit en partie, avec des croisillons de petits bois, dont les vides sont remplis par des carreaux plus ou moins grands de verre ou de glace.

ÉNUMÉRATION ET DÉSIGNATION DES PORTES DE BRONZE QUI EXISTENT EN EUROPE.

§ I. PORTES DE BRONZE EN ITALIE.

A Venise.—Dans l'église de Saint-Marc : les *portes* du milieu de l'édifice; elles sont fondues en bronze massif et sont de travail grec moderne. Après la prise de Constantinople on les enleva de l'église de Sainte-Sophie pour les transporter à Venise.

—Dans la même église : *porte* du côté droit, toute de bronze, enrichie de figures en manière de *niello*, avec filets d'argent. On la croit du treizième siècle.

—Dans la même église : *porte* de la troisième entrée, avec inscription latine contenant le nom de l'artiste vénitien.

—Dans la sacristie de la même église : très-belle *porte*, ouvrage de Sansovino, terminé en 1556, composée de deux compartimens représentant, celui d'en bas la déposition au tombeau, celui d'en haut la résurrection de Jésus-Christ.

—Dans l'église de Saint-Dominique : la maîtresse *porte*, par Jacobello et Pietro Paolo (Vénitiens). On y voit trois figures, Dieu le Père, saint Jean-Baptiste et saint Marc.

A Padoue. — Dans l'église de Saint-Antoine : *portes de bronze*, en face du cercueil du saint, faites en 1594. — Autres *portes* en pendant, comme les précédentes, par Tiziano Aspetti.

A Vérone. — Dans la basilique de Saint-Zénon : *portes* recouvertes de bronze, où sont représentés des traits de l'ancien Testament et des miracles du saint. On les croit du onzième siècle.

A Bologne. — Dans l'église de Saint-Pierre : un battant de *porte*; ouvrage de Marchione, au commencement du treizième siècle.

— Dans l'église de San-Petronio : la *porte* d'entrée, ornée de quinze bas-reliefs, de rinceaux et d'autres détails, par Jacobo della Quercia; au commencement du quinzième siècle.

A Florence. — Dans la cathédrale : une *porte* de sacristie, par Luca della Robia, avec bas-reliefs représentant les évangélistes, les pères de l'Eglise, etc. C'est un des plus beaux ouvrages en ce genre; il date de la première moitié du quinzième siècle.

— Au baptistère de Saint-Jean : *portes* de bronze, faites par Andrea Ugolino (*voyez* ce qui en a été dit plus haut) en 1389.

— Au même baptistère : *portes* célèbres de Lorenzo Ghiberti, en 1424. (*Voyez* plus haut.)

— Dans l'église de Saint-Laurent : petite *porte* en bronze, par Donatello.

A Pise. — Dans la cathédrale : un battant de *porte*, par Bonnano. (*Voyez* plus haut.)

—Dans la même cathédrale : les maîtresses *portes* d'entrée, ouvrage de Jean de Bologne, où sont représentées en bas-relief les scènes de la Passion exécutées dans le cours du seizième siècle.

— Au baptistère de la même ville : *portes* fort remarquables, par Andrea Ugolino (dit *Pisano*); vers l'an 1300.

A Lucques. — Dans l'église de Saint-Martin : *portes* avec bas-reliefs, par Nicolas de Pise; en 1283.

A Loretto. — Dans la basilique, au chevet de l'église : trois belles *portes* en bronze; celle du milieu est la plus grande. Elles furent exécutées sous Sixte IV ou sous Jules II.

— A la même église : la *porte* d'entrée, composée de deux battans en bronze, contenant des traits de l'ancien Testament, encadrés de montans arabesques, où se trouvent comme à Saint-Pierre de Rome certains petits sujets d'ornemens mythologiques. Ce grand ouvrage est dû à Jacques et à Antoine Lombardo, fils et élèves du célèbre Girolamo Lombardo.

— A la même église, du côté droit : *porte* à deux battans, contenant chacun cinq sujets de l'ancien Testament, par Antonio Bernardini.

— A la même église, du côté gauche : *porte* semblable à la précédente pour les sujets, avec détails d'ornemens fort riches, par Tiburzio Verzelli.

A Ancône. — Dans l'église de Saint-Augustin : *portes* en bronze exécutées par Moccio vers 1348.

A Rome. — Au Panthéon : *portes* de bronze antiques. (*Voyez* ci-dessus.)

— A Saint-Pierre : *portes* d'entrée et du milieu de la basilique. (*Voyez* ce qui en est dit ci-dessus.)

— A Saint-Paul hors des murs : *portes* d'entrée de la basilique. (*Voyez* ci-dessus.)

A Saint-Jean de Latran : *porte* de la chapelle orientale de Saint-Jean, ouvrage des frères Uberto et Pietro de Plaisance, exécuté par l'ordre du pape Célestin III, en 1195.

— A la même église : *porte* de la chapelle de Saint-Jean et en face de la précédente, dont l'inscription parle du pape Hilarius.

— Dans la même église, à la chapelle du pape Clément XII : *porte* de bronze toute lisse, qui, vers 1655, avoit été enlevée par Alexandre VII à l'église de Saint-Adrien du Capitole, et qu'on dit avoir autrefois appartenu au temple de Saturne.

— Au Campo Vaccino, dans l'église de Saint-Côme et Saint-Damien : la *porte* de bronze qu'on y voit doit avoir été donnée, vers l'an 780, par le pape Adrien Ier.

A Bénévent. — Dans la cathédrale : *portes* en bois recouvertes de plaques en bronze, où sont sculptés soixante et douze sujets tirés de la Bible et du nouveau Testament, avec plusieurs portraits des évêques de Bénévent, jusqu'à l'année 1151.

A Naples. — Dans le Castello nuovo sont des *portes* de bronze qui, d'après l'inscription qu'on y lit, furent fondues à la fin du quinzième siècle par Guglielmo Monaco. Les exploits de Ferdinand d'Aragon y sont représentés en bas-reliefs d'une très-mauvaise sculpture.

A Amalfi. — Dans l'église épiscopale sont des *portes* dont le style annonce un temps fort reculé; le fond en est de bois revêtu de bronze; tout, jusqu'à l'inscription, semble annoncer un travail semblable à celui des portes de Saint-Paul à Rome.

A Montréal (près Palerme). — Dans la cathédrale sont de grandes *portes* en bronze, avec un nombre infini de figures d'un travail assez grossier, qui appartient au douzième siècle. On les croit du célèbre Bonnano de Pise.

§ II. PORTES DE BRONZE EN ALLEMAGNE.

A Hildesheim. — Dans la cathédrale, à une chapelle qu'on appelle le Paradis : de grandes *portes* en bronze fondues d'un seul jet, contenant un grand nombre de figures prises dans l'histoire de l'ancien Testament.

A Mayence. — Dans l'église collégiale : grandes et solides *portes* de bronze, exécutées vers le commencement du onzième siècle.

A Ausbourg. — Dans la principale église, à gauche du grand portail, et au côté droit de la tour : une grande *porte* revêtue de bronze, exécutée en 1088 par les artistes ausbourgeois de la communauté des orfèvres; où sont représentés des sujets du nouveau Testament. Elle est aujourd'hui fort endommagée.

A Aix-la-Chapelle. — Dans l'église bâtie par Charlemagne : l'entrée occidentale a une *porte* fondue en bronze.

§ III. PORTES DE BRONZE EN RUSSIE.

A Moscou. — Très-anciennes *portes* de métal, dont on ne connoît avec certitude ni l'âge ni le pays où elles furent faites, mais que l'on croit, sans aucun fondement, avoir été apportées de Grèce par Wladimir-le-Grand.

— Dans la même ville : une *porte* de bronze avec inscription latine, exécutée par l'artiste italien Aristotèles, sous Wassili Ivanowitsch.

A Novogorod. — Dans l'église cathédrale de Sainte-Sophie : les *portes* de bronze appelées vulgairement *portes chersonèses*, ornées de bas-reliefs.

— Dans la même église : les *portes* de bronze appelées *portes suédoises*, sans figures, mais avec ornemens en compartimens.

A Susdal. — Dans l'église cathédrale : trois belles *portes* de bronze; les figures n'y sont point en relief, mais elles sont gravées avec incrustation en or, seul ouvrage qu'on connoisse en ce genre. L'opinion est que ces *portes* ont été apportées de Grèce par Wladimir-le-Grand, avec beaucoup d'autres objets précieux, vers l'an 997.

A Alexandrowa Sloboda. — Dans l'église de la Trinité, on voit des *portes* de bronze où sont représentées les figures de plusieurs saints. Elles offrent deux inscriptions en langue russe. Une de ces *portes* fut exécutée en 1335, par les ordres de l'archevêque de Nowogorod Wassili. Il paroît qu'elles furent faites pour cette ville, et depuis transportées à Alexandrowa Sloboda.

§ IV. PORTES DE BRONZE EN ESPAGNE.

— A la mosquée de Cordoue : cinq *portes* de bronze, ou revêtues de plaques de ce métal. Il y en avoit jadis vingt et une semblables.

§ V. PORTES DE BRONZE EN FRANCE.

— A l'église de Saint-Denis : *porte* de métal à l'entrée principale de l'église. — Dans l'église souterraine : *porte* en bronze qui ferme le caveau de la sépulture des rois.

A Strasbourg. — Un battant de *porte* en bronze, avec bas-reliefs, dans la cathédrale, exécuté vers le milieu du quatorzième siècle.

Si à toutes les *portes* de bronze dont on vient de faire l'énumeration on ajoute celles qui se trouvent à Sainte-Sophie de Constantinople, et sans doute quelques autres dont les notions ne nous sont point parvenues, on trouvera qu'il peut exister encore en Europe une soixantaine de ces grands monumens; presque tous ouvrages du moyen âge, et qui ne se sont pas reproduits dans les temps modernes.

Il y auroit lieu de traiter ici avec détail de plus d'un procédé accessoire à l'établissement des *portes*, soit dans les grands édifices, soit dans les maisons. Mais on en trouvera les notions aux articles où ces objets doivent avoir leur place. (*Voyez* les mots SERRURE, GOND, PEINTURE, etc.)

PORTE A FAUX. On appelle ainsi, dans les travaux de construction, tout corps de bâtiment qui, soit par vétusté, soit par le vice originaire d'une malfaçon, est hors de la ligne d'aplomb. Quelquefois le *porte à faux* procède d'un affaissement dans le terrain sur lequel la fondation a été assise. Il n'y a pas en ce genre de plus célèbre *porte à faux* que celui de la grande tour de Pise.

Indépendamment des *porte à faux* dans la construction des bâtimens, on en commet habituellement un grand nombre dans des parties de détail, auxquels les yeux se sont habitués. Par exemple, on voit beaucoup de balcons en pierre qui ne reposent ni sur des supports debout, ni sur des consoles. Le secret de la consistance des pierres dont ils sont formés consiste en cela que les queues de ces pierres sont engagées dans les murs ou liées avec la maçonnerie. Ce sont là de véritables *porte à faux*, dont l'instinct seul de la vue condamne l'emploi.

L'abus de ce genre de *porte à faux*, s'il est moins périlleux dans l'emploi des bois, n'en est pas moins pénible aux yeux; par exemple, lorsqu'on l'applique selon l'usage aux différens ordres de loges de nos théâtres. On sait que ces loges ne sont le plus souvent portées que par les extrémités des solives engagées dans la construction des murs. Ce sont, pour l'apparence, de véritables *porte à faux*. Or, si le premier besoin de toute construction est d'être solide dans la pratique, son second besoin, nous n'hésitons pas de le dire, est, dans la théorie, de paroître ce qu'elle est.

PORTE-CRAYON, s. m. Ainsi appelle-t-on un petit cylindre creux, de metal, refendu par ses deux extremités jusqu'au tiers de sa longueur, et qui a deux petits anneaux ou coulans pour serrer le crayon qu'on y inserre. Les architectes, comme tous les dessinateurs, s'en servent pour exécuter les dessins de leurs projets.

PORTE-FEUILLE. On donne ce nom à un assemblage de deux feuilles plus ou moins grandes de carton, réunies par un dos, et qui servent à renfermer les dessins.

On appelle aussi de ce nom ce qui est contenu dans le *porte-feuille*, c'est-à-dire soit les études faites par l'architecte, soit les dessins qu'il aura exécutés d'après les monumens célèbres, et surtout ceux de l'architecture antique. On dit dans ce sens que tel architecte a un beau ou un grand *porte-feuille*.

PORTÉE, s. m. Se dit en général, dans la construction, de l'étendue qu'on peut donner à l'espace vide que doit occuper un solide, en dehors du point ou des points où il est supporté horizontalement par des soutiens perpendiculaires.

Ainsi, dans les plates-bandes des architraves, certaines pierres ont plus de *portée* que d'autres, c'est-à-dire qu'on peut, avec ces pierres, faire des entre-colonnemens plus larges. Certains bois fournissent des poutres ou des solives susceptibles d'une plus grande *portée* que d'autres. On appelle du nom de *portée* la longueur d'un poitrail entre des jambages, d'une poutre entre deux murs, d'une travée entre deux poutres.

Les corbeaux soulagent la *portée* des poutres. Les solives n'ont pas cet avantage; aussi doit-on les proportionner à leurs *portées* dans les travées.

On appelle aussi *portée* le sommier d'une plate-bande, d'un arrachement de retombée ou d'un bout d'une pièce de bois qui entre dans un mur, ou qui porte sur une sablière. (*Voyez* ce mot.) C'est pourquoi on dit qu'une poutre doit avoir *sa portée* dans un mur mitoyen, jusqu'à 2 pouces près du parpain de ce mur. *Portée* signifie alors dans cette poutre la partie de son etendue qui est *portée*.

Portée signifie aussi toute saillie d'un corps au-delà d'un mur de face, comme seroit celle d'une gouttière, d'un auvent, d'un balcon, d'une cage de croisée, etc.

PORTER, v. a. Ce verbe a plusieurs significations dans l'art de bâtir.

On dit qu'une pièce de bois *porte tant de long et de gros*, pour dire qu'elle a tant de longueur et de grosseur. Par exemple, les deux pierres servant de

cymaise au fronton de la colonnade du Louvre, portent chacune 52 pieds de long sur 8 de large et sur 18 pouces d'épaisseur.

On dit *porter de fond*. C'est *porter à plomb*, et par empattement, dès le rez-de-chaussée.

Porter à cru. Se dit d'un corps qui est sans empattement ou retraite, comme est la colonne de l'ordre dorique grec.

Porter à faux. Se dit d'un corps qui porte en saillie et par encorbellement, comme certains balcons, comme le retour d'angle d'un entablement. On dit qu'une colonne ou un pilastre *portent à faux*, lorsqu'ils sont hors de leur aplomb.

PORTEREAU, s. m. (*Terme d'architecture hydraulique.*) C'est une construction de bois qu'on fait sur de certaines rivières, pour les rendre plus hautes en retenant l'eau, ce qui facilite la navigation. Cette construction forme une espèce de bonde d'étang. Elle consiste en une grande pale de bois qui barre la rivière, et qui se lève par le moyen d'un grand manche tourné en vis, quand quelque bateau arrive. Ce manche est dans un écrou, et placé au milieu d'un fort chevalet.

On appelle encore *portereau*, en charpenterie, un bâton court de brin, qui sert pour porter des pièces au chantier et au-delà du bâtiment.

PORTIÈRE, s. f. On appelle *portière*, tantôt une sorte de porte double, composée d'une étoffe quelconque, fixée par des clous sur un châssis mobile, qui ordinairement ne se ferme qu'avec un verrou ou un loquet; tantôt un simple rideau avec tringle et anneaux, qu'on met au-devant d'une porte, et qu'on tire à volonté. L'objet de la portière est le plus souvent de garantir une pièce du vent ou du froid. Quelquefois ce n'est qu'un ornement. Chez les anciens, les *portières* étoient souvent les seules clôtures des portes dans les intérieurs, et cet usage est encore général dans l'Orient.

PORTIQUE, s. m. Ce mot, comme *porticus*, en latin, vient de *porta*, *porte*; d'où, comme nous l'avons dit à son article, s'est formé *portail*, mot qui exprime toute construction et décoration qui précède et embellit les portes des édifices.

Le *portique*, sans doute, dut la formation de son nom à une semblable destination. Il commença chez les anciens par être, comme ce que nous appelons *porche* (*voyez* ce mot), une construction plus ou moins étendue, placée en avant des maisons, pour mettre leurs portes ou leur entrée à l'abri des diverses incommodités des saisons.

On doit croire que ces constructions eurent plus ou moins d'importance, selon celle des bâtimens eux-mêmes. Plus la richesse et le luxe augmentèrent l'étendue des maisons, plus leurs *portiques* acquirent de grandeur et d'élévation. L'objet principal, celui de la commodité, une fois obtenu, on passa bientôt à la recherche de la superfluité, et le *portique*, partie d'abord nécessaire des maisons, sera devenu, dans les palais des riches, un accessoire de pur agrément, destiné à la promenade et à d'autres convenances.

Ainsi le *portique*, en conservant seulement dans son nom l'origine de ce qu'il avoit été, devint un bâtiment sans rapport avec une porte, et les Romains continuèrent d'en donner le nom à ces édifices ou lieux de réunion que les Grecs appeloient *stoa*.

Nous ne considérerons donc plus le *portique* comme borné uniquement à la devanture des maisons; nous le définirons selon la variété de ses emplois, soit qu'il se lie à la disposition des édifices, soit qu'il fasse un édifice isolé lui-même, comme un composé plus ou moins étendu, plus ou moins nombreux, tantôt de piliers, piédroits ou arcades, tantôt de colonnes formant un lieu couvert et spacieux propre au dégagement des cours intérieures ou des façades extérieures des palais, ainsi qu'à une multitude d'autres usages de nécessité ou de décoration.

Nous ne saurions faire connoître avec beaucoup de précision en quoi consistoit bien particulièrement et à quoi se restreignoit, chez les Grecs, l'idée de *portique* désignée par le mot *stoa*. Ils avoient plus d'une expression pour signifier les galeries et les colonnades, tant celles qui s'élevoient au front des temples, que celles qui accompagnoient leurs flancs; et généralement le mot *stulos*, *colonne*, entroit dans la composition des mots qui désignoient ces ordonnances. Nous trouvons toutefois le mot *stoa* appliqué à la désignation d'ordonnances en colonnes, et Pausanias s'en sert à l'égard des colonnes de l'ordre supérieur qui régnoit dans le naos du temple de Jupiter à Olympie. Si le nom qui correspond, en grec, au mot *portique* se donnoit aussi aux galeries en colonnes, il doit être permis de croire qu'on aura appelé de même ce que nous nommons *portiques*, ces grandes galeries qui formoient, par une ou deux rangées de colonnes, les périboles ou enceintes élevées autour de l'*area* des grands temples. C'étoit, dans le fait, ce que nous appellerions de vastes cours, de très-grands cloîtres, offrant une continuité de galeries couvertes.

Il semble qu'on peut se figurer à peu près sous la même forme et dans le même plan ces célèbres *stoa* (porticus), où, chez les Grecs, se tenoient les diverses écoles soit de gymnastique, soit de philosophie. Les gymnases, tels que quelques descriptions nous les font concevoir (*voyez* GYMNASE), étoient environnés de galeries couvertes qui donnoient entrée dans des chambres. Tel étoit celui d'Olympie; tels dûrent être ceux qu'on appela l'*Académie*, le *Lycée*, le *Cynosarges*. C'est du même *stoa*, *portique*, que tirèrent leur nom les celèbres sectateurs de Zénon, qu'on appela *stoïciens*.

Les mêmes usages doivent produire à peu près les mêmes resultats. Lorsqu'à la chute du paganisme, l'enseignement religieux eut succédé à celui des gymnases, il est fort probable que les communautés qui se formèrent, et qui construisirent ces grands monastères que nous voyons encore de nos jours, imitèrent, dans les spacieuses galeries de leurs cloîtres, les *portiques* du paganisme : seroit-il même improbable que le célèbre *pœcile* ou *portique*, décoré de peintures, auroit ressemblé à ces cloîtres, dont tous les murs d'enceinte occupèrent pendant long-temps le pinceau des artistes modernes?

Au reste, les *portiques*, comme constructions de galeries couvertes, purent s'appliquer à une multitude d'usages, et durent faire partie d'un très-grand nombre d'édifices. Ainsi les *agora* ou marchés publics eurent des *portiques* autour de leurs enceintes. Les théâtres et les stades ne furent autre chose que des composés de *portiques*

A Rome, il paroît que le *portique*, tel qu'on l'a fait voir comme lieu de promenade couverte, non-seulement trouva place dans les bâtimens des particuliers, mais devint, en suivant les progrès du luxe, une partie nécessaire de l'habitation des grands et des riches.

Un peu avant Caton, les particuliers n'avoient point encore de *portiques* qui regardassent le septentrion, pour prendre le frais en été; mais bientôt on ne vit plus à Rome de maison qui n'eût un promenoir en *portiques*. On en fit de diverses façons et dans toutes sortes d'expositions, pour changer de température. Ainsi nous avons vu au mot *crypto-portique* (*voyez* ce mot), qu'il y avoit de ces promenoirs pratiqués originairement sous terre; puis en forme de ce que nous appellerions *grotte;* et qu'enfin on donnoit simplement ce nom, comme Pline le jeune le fait entendre, à un *portique* voûté, et percé de fenêtres aux deux expositions contraires.

Vitruve et Columelle prescrivent la manière dont il falloit tourner les *portiques*, afin qu'ils pussent être fréquentés dans toutes les saisons. (*Voyez* la description du *Laurentum* de Pline le jeune, au mot Villa.)

Il se construisit à Rome un nombre considérable de *portiques*, non plus comme objets d'agrément particulier, mais comme monumens publics, comme lieux de rendez-vous ouverts à tous, comme dépôts d'ouvrages d'art, de livres, de curiosités, etc. On donne encore aujourd'hui à quelques ruines, à quelques restes de constructions et de colonnes, les noms de quelques-uns de ces édifices. Ainsi l'on croit que ce qui est maintenant à Rome le marché au poisson, est un débris du *portique* de Mercure. On voit encore quelques-unes des colonnes corinthiennes du célèbre *portique* d'Octavius, et l'on a employé dans la nef de Sainte-Marie plusieurs belles colonnes de l'ancien *portique* d'Octavia, dont il existe quelques restes entre l'église qu'on vient de nommer et celle de Saint-Nicolas. Sur l'emplacement du *portique* d'Antonin le Pieux est à présent une maison d'orphelins; il reste de l'ancien ouvrage onze belles colonnes cannelées. Le portique de Faustine, femme d'Antonin le Pieux, en face du mont Palatin, présente encore dix colonnes et une inscription sur son architrave.

On peut parcourir dans les dictionnaires d'antiquité les notions nombreuses qui constatent quel fut le nombre des *portiques* à Rome. Malheureusement ces notions, et, il faut le dire aussi, les restes de constructions ou de colonnes qu'on croit avoir appartenu aux *portiques*, ne sauroient nous instruire ni de la disposition et du plan de ces édifices, ni de l'ensemble de leur élévation, ni du caractère qui en constituoit le genre. Il paroît, en effet, qu'on y employoit indifféremment les piédroits et les colonnes, et tous les ordres de colonnes.

Le mot *portique*, chez les modernes, n'exprime pas aussi spécialement qu'il semble l'avoir fait souvent chez les anciens, un genre d'édifice ou de monument à part, détaché de toute autre construction, ayant ses usages, ses propriétés, et une destination particulière.

Il nous semble aussi que dans la langue actuelle de l'architecture, le mot *portique* représente à l'esprit une composition architecturale, plus particulièrement en arcade et en piédroits. On dira d'un bâtiment ayant au dehors ou dans l'intérieur de sa cour de semblables arcades, qu'il est en *portiques*, et on opposera volontiers à ce mot le mot *colonnade*, lorsque les galeries intérieures ou extérieures sont en colonnes. Ainsi, pour citer à Paris un exemple qui rende compte de l'emploi de ces deux mots dans leur rapport avec les choses qu'ils expriment, on appelle *colonnades* à la place Louis XV les galeries supérieures des deux édifices qui décorent cette place, et l'on dit que les colonnades s'élèvent chacune sur un rang de *portiques* inférieurs, formant à rez-de-chaussée une galerie percée en arcades.

Considérant donc, sous ce rapport, le *portique* dans l'architecture moderne, nous dirons qu'on lui a affecté les mêmes variétés de proportion et d'ornement qu'aux portes. (*Voyez* Porte.) Si on se borne à le regarder sous le simple rapport d'une arcade avec piédroits ornés de pilastres ou de colonnes, soit adossées, soit engagées, on le distinguera en *dorique*, *ionique*, ou *corinthien*.

L'usage du *portique*, dans l'architecture moderne, a dû devenir fréquent selon les pays, en raison de la nature des matériaux. La difficulté de trouver des architraves d'un seul morceau de colonne à colonne, ou d'y suppléer par l'artifice des claveaux en plates-bandes, avoit déjà, dans les bas temps de l'architecture antique, suggéré l'idée d'élever en briques des ceintres sur les colonnes isolées. De là sans doute l'emploi des arcades, devenu depuis si général dans tous les édifices, et surtout dans les con-

structions des vastes églises chrétiennes, qui exigent des supports solides pour les masses des voûtes en matériaux destinées à leur servir de couverture.

Le plus grand nombre des églises modernes est ainsi construit en *portiques*, c'est-à-dire en arcades formées par des piédroits ornés de pilastres.

L'emploi des *portiques*, considéré comme galeries ou promenoirs, devint presque général dans les cours des grands palais. Rome moderne nous fait voir de ces *portiques*, tantôt en arcades supportées par une ou deux colonnes en place de piédroits, tantôt en arcades reposant sur des piédroits, et formant autour des *cortiles* un promenoir abrité. Les exemples en sont trop nombreux et trop connus pour qu'on se permette d'en citer, tel est, si l'on peut dire, le type de l'intérieur de tous les grands palais d'Italie.

C'est uniquement sous le rapport de la belle architecture que nous ferons mention ici de quelques-uns de ces monumens à deux rangs de *portiques* l'un sur l'autre. Telle avoit été originairement la vaste enceinte de la cour du Vatican par Bramante, et dont on a été, depuis lui, obligé de remplir les arcades, pour remédier à la légèreté de la construction. Telle est, du même architecte, la belle cour du palais de la Chancellerie, à deux rangs de *portiques* en arcades plus élégantes, portées sur des colonnes de marbre. En tête de ces exemples il ne faut point oublier la cour des Loges du Vatican, architecture de Raphaël, à trois rangs de galeries ouvertes les unes au-dessus des autres.

On met au rang des ouvrages classiques en ce genre l'intérieur de la cour du palais Farnèse, ou la beauté des proportions, des formes et de la construction, rivalise avec ce qu'on connoît de plus achevé en ce genre dans l'antiquité.

A Rome, les beaux restes du théâtre de Marcellus, dont une assez belle suite de *portiques* existe encore, servirent sans doute de modèle aux architectes du seizième siècle ; et c'est sur ce style et dans ces proportions que le plus grand nombre des palais fut construit, tant au dehors qu'au dedans. Il faudroit citer presque tous ces édifices, connus d'ailleurs de tous les architectes, et dont on trouve les dessins dans plus d'un recueil.

L'usage des *portiques* fut moins commun à Paris dans les habitations particulières. Les habitudes du climat, et aussi la cherté du terrain, ne permirent pas de mettre autant de dépense et d'employer autant d'espace, soit pour le plaisir de prendre l'air, soit pour la magnificence des intérieurs.

Cependant quelques monumens, et certains édifices qui exigent des promenoirs publics, furent construits dans ce système ; telle est la grande et magnifique cour de l'hôtel des Invalides, à deux rangs de *portiques* l'un sur l'autre, qui dégagent toutes les parties du corps de bâtiment.

L'usage des *portiques* dans beaucoup de places d'Italie, comme celle de Saint-Marc à Venise, appliqué même à toutes les maisons d'une ville, comme à Bologne, s'introduisit aussi en France, et la place Louis XIII, dite la place Royale à Paris, en est une imitation fort remarquable.

La ville de Turin, comme l'on sait, est construite d'une manière uniforme en maisons dont le rez-de-chaussée consiste sur la rue en *portiques* continus, qui forment pour les gens de pied un *marcher* toujours couvert.

Les nouvelles constructions de la rue de Rivoli à Paris nous en donnent l'idée, et forment une promenade très-commode, surtout dans les mauvais temps. L'aspect quoique simple de cette bâtisse ne laisse pas d'offrir un coup-d'œil fort agréable.

On multiplieroit inutilement les notions et les exemples sur ce qu'on appelle *portique*, considéré, soit dans son élément, soit dans les emplois que l'architecture en fait. Ces notions et ces exemples se retrouvent d'ailleurs à une multitude d'articles de ce Dictionnaire On peut dire en effet que le *portique*, non pas étendu jusqu'aux péristyles et aux colonnades, mais seulement restreint aux arcades sur piliers, fait une partie si considérable des édifices, qu'il en est fort peu où on ne le retrouve.

POSE, s. f. Se dit ou de l'action de poser une pierre au lieu qu'elle doit occuper, ou de l'endroit même dans lequel on la place à demeure. On dit la *pose* de la première pierre d'un monument, pour exprimer la cérémonie qui a lieu à cette occasion. Tel roi a fait en telle année la *pose* de la première pierre de tel édifice. (*Voyez* POSER.)

POSER, v. a. C'est, dans la construction de l'édifice, mettre une pierre en place et à demeure.

Déposer. C'est ôter une pierre de sa place, soit parce qu'elle la remplit mal, étant trop forte, trop maigre ou défectueuse, soit parce qu'elle est en délit.

Poser à sec. C'est construire sans mortier. On *pose à sec*, en frottant la pierre supérieure sur l'inférieure avec du grès pilé et de l'eau, par leurs joints de lit bien dressés, jusqu'à ce qu'on s'aperçoive qu'il ne reste plus entre elles le moindre vide. De cette manière ont été appareillés le plus grand nombre des édifices antiques et plusieurs aussi chez les modernes.

Poser à cru. C'est dresser sans fondation toute bâtisse légère qui consiste seulement en un bâtis de charpente. On *pose à cru* un pilier, une étaie ou un pointal, pour soutenir quelque chose.

Poser de champ. C'est mettre, par exemple, une brique sur son côté le plus mince, une pièce de bois sur son front, c'est-à-dire sur sa face la plus étroite.

Poser à plat. C'est faire le contraire.

Poser en décharge. C'est *poser* obliquement une

pièce de bois pour empêcher la charge, pour arc-bouter et contreventer.

POSEUR, s. m. C'est le nom qu'on donne à l'ouvrier qui reçoit la pierre de la grue, ou élevée par elle, et qui la met en place de niveau, d'alignement et à demeure.

Le *contre-poseur* est celui qui aide le *poseur*.

POSITION, s. f. Se dit de la situation dans laquelle se trouve une maison, un édifice. (*Voyez* EXPOSITION.)

POSTES, s. f. pl. On donne ce nom à un ornement qu'on trouve très-fréquemment employé par la sculpture dans les édifices, sur les piédestaux, les cippes, etc. et par la peinture sur les vases grecs (vulgairement appelés *étrusques*). C'est une sorte d'enroulement courant, c'est-à-dire qui se répète, et qui donne l'idée d'un objet qui court après un autre. Voilà ce qui lui a fait donner le nom de *postes*.

D'après une sorte d'analogie imitative, on a cru que cet ornement représentoit des flots qui se succèdent. Effectivement, à un des angles du fronton oriental du temple de Minerve à Athènes, il se trouvoit un groupe du Soleil sortant de la mer avec les eaux de son char. Sur ce groupe (aujourd'hui à Londres) on voit les eaux figurées, sur la surface de la plinthe, par des traits ondulés; et derrière les épaules d'Apollon, s'élevant au-dessus des flots, il y a plusieurs figures de *postes* très-nettement figurées.

Quelle que soit l'origine de cet ornement, elle est d'une légère importance dans l'emploi qu'on peut en faire. On le place volontiers sur des plinthes et dans des bandeaux, et on le traite avec plus ou moins de simplicité, selon le caractère général de l'édifice: tantôt on le laisse tout uni, tantôt on le fleuronne avec des rosettes.

Cet ornement est du nombre de ceux qui entrent volontiers et fort naturellement dans les ouvrages de serrurerie, et on le trouve à beaucoup de grilles.

POSTICHE, adj. des deux genres. Ce mot vient de l'italien *posticio*, qui signifie *ajouté*, ou *fait après coup*.

Au sens simple, on donne cette épithète, dans beaucoup d'ouvrages, à un morceau rapporté, soit pour compléter, soit pour alonger l'ensemble; comme, par exemple, à une table de marbre ou de toute autre matière, que l'on incrustera dans une décoration d'architecture. On appellera aussi de ce nom toute addition faite dans un monument, d'un corps de bâtisse qui lui est étranger. On ne sauroit en donner un meilleur exemple qu'en citant, dans beaucoup de nos églises, ces compositions décoratives qu'on y introduit après coup pour supporter des buffets d'orgue. Telle est, dans l'église Saint-Sulpice, la tribune en colonnes au-dessus de la porte d'entrée, composition faite pour les orgues, et qui, ne tenant en rien au système d'ordonnance du reste de l'église, sembleroit y avoir été amenée plutôt que bâtie, et introduite postérieurement à son entier achèvement.

Au sens figuré, le mot *postiche* a un grand nombre d'applications, et il n'y a point d'art où l'abus du *postiche* ne puisse se faire sentir. On en trouve des traces dans l'ouvrage du poète comme dans celui du peintre, et de ce nombre sont ceux qu'on appelle les lieux communs, les figures parasites ou de remplissage, etc.

En architecture, on l'a déjà dit, il se trouve bien des parties de bâtimens qui y sont sur-ajoutées, et que diverses sujétions introduisent après coup dans les plans et les décorations; mais c'est surtout la décoration ou l'ornement qui donne lieu à une multitude d'inventions *postiches*, de formes parasites, qui sont aussi des remplissages auxquels l'architecte a recours, soit lorsqu'il manque de génie, soit lorsqu'il se laisse, par routine, entraîner à l'esprit de mode. Nous ne citerons ici aucun de ces détails particuliers, qu'on a déjà passés en revue à plusieurs des articles de ce Dictionnaire. Nous nous contenterons de dire que ces vices de détails procèdent du faux esprit, qui prend le luxe pour la richesse et la superfluité pour l'abondance; excès dans lequel on tombe dès qu'on perd de vue que l'agréable, en architecture, doit toujours être soumis à l'utile, qui lui a donné naissance.

POSTICUM. C'est le mot latin qui traduisoit le mot grec *opistodome* ou *opistion*, dont il paroît formé, et c'est le mot que Vitruve emploie pour désigner cette partie postérieure des temples amphiprostyles qui répondoit à la partie de la face antérieure, qu'on appeloit *pronaos*. (*Voyez* PRONAOS et OPISTODOME.)

POTEAU, s. m. Est toute pièce de bois posée debout, de quelque grosseur ou longueur qu'elle soit.

Poteau cormier. Maîtresse pièce qui forme le côté d'un pan de bois, ou l'encoignure de deux pans de bois dans lequel sont assemblées les sablières de chaque étage. Ce *poteau* est quelquefois d'une seule pièce, quelquefois de plusieurs, entées solidement l'une à l'extrémité de l'autre.

Poteau de cloison. On appelle ainsi celui qui est posé à-plomb, retenu à tenons et mortaises dans les sablières d'une cloison. Ces *poteaux* sont de 4 à 6 pouces, dans les étages de 10 à 12 pieds; de 5 à 7 pouces dans ceux de 14 à 16 pieds; de 6 à 8 pouces dans ceux de 18 à 20 pieds. Les sablières sur lesquelles ils posent doivent avoir en plus un pouce de gros.

Poteau de décharge. *Poteau* incliné en manière de guette, pour soulager la charge dans une cloison ou pan de bois.

Poteau de membrure. Pièce de bois de 12 à 15 pouces de gros, réduite à 7 ou 8 pouces d'épaisseur,

jusqu'à la console ou corbeau qui la couronne, et qui est pris dans la pièce même, laquelle sert à porter de fond les portes, dans les cloisons et pans de bois.

Poteau de remplage. Poteau qui sert à garnir un pan de bois, et qui est à la hauteur de l'etage.

Poteau d'huisserie ou *de croisée. Poteau* qui fait le côté d'une porte ou d'une fenêtre. Ces *poteaux* doivent avoir 6 à 8 pouces de gros. Quand on veut qu'ils soient apparens dans une cloison recouverte des deux côtés, il faut qu'ils aient au moins deux pouces de gros plus que les autres.

Poteau montant. C'est, dans la construction d'un pont de bois, une pièce retenue à-plomb par deux contre-fiches au-dessous du lit, et par deux décharges au-dessus du pavé, pour en entretenir les lices ou gardes-fous.

Poteaux de lucarne. Ce sont des *poteaux* placés à côté d'une lucarne pour en porter le chapeau.

POTELETS, s. m. pl. Petits poteaux qui garnissent les pans de bois sous les appuis des croisées, sous les décharges, dans les fermes des combles et les échiffres des escaliers.

POTENCE, s. f. Pièce de bois debout, comme un pointal, couverte d'un chapeau ou semelle par-dessus, et assemblée avec un ou deux liens ou contre-fiches, qui sert pour soulager une poutre d'une trop grande portée ou pour en soutenir une qui est eclatée.

Potence de fer. Sorte de grande console en saillie, ornée d'enroulemens ou de feuillages en tôle, pour porter des balcons, des enseignes de marchands, des poulies à puits, des lanternes, etc.

POTERIE, s. f. C'est le nom général qu'on donne aux ouvrages de plastique qui, sous toutes les formes de vases ou de *pots*, entrent dans une multitude de besoins domestiques et autres.

On a reconnu depuis quelques années que les *poteries* avoient été souvent employées par les Romains dans les massifs de leurs constructions.

Lorsqu'on avoit à faire soit de grandes masses de maçonnerie, soit même des voûtes d'une certaine épaisseur, selon le système de *blocages* qu'on appelle aujourd'hui *alla rinfusa*, où de petits fragmens de pierres sont employés pêle-mêle avec le mortier de chaux et de pouzzolane, les constructeurs, pour économiser autant la matière que le temps, la charge et la dépense, plaçoient d'espace en espace dans le massif, des pots de terre du genre de nos cruches, c'est-à-dire ayant ce qu'on appelle beaucoup de ventre. Chacun de ces pots, environné de la maçonnerie, formoit naturellement et sans art une petite voûte qui devenoit comme une voûte de décharge. Ainsi s'allégissoit la construction et s'économisoient les frais de matériaux et de main-d'œuvre.

C'est particulièrement au cirque de Caracalla, à Rome, qu'on voit de nombreux vestiges de cette méthode économique de construction, et l'on a retiré de ces massifs de maçonnerie plus d'une *hydria* entièrement conservée.

Un architecte des hôpitaux (M. de Saint-Fart) a employé, vers la fin du siècle dernier, ce qu'on a appelé des *briques creuses* pour en former des voûtes et des planchers. Il existe un rapport de l'academie des Sciences sur l'application des *poteries* à la construction des plafonds; et ce rapport, d'après les expériences faites sur la résistance de ces pots contre la pression, et sur la consistance des planchers ainsi construits, a rendu un compte avantageux de ce procédé.

Précédemment, l'académie d'Architecture avoit, dans un rapport daté de 1786, parlé ainsi de cette application moderne de la *poterie* à nos constructions :

« Tels sont les divers essais que nous avons vus, sans parler de différentes briques (creuses) d'échantillons plus ou moins considerables, destinées à des ouvrages de même nature. »

« M. de Saint-Fart convient lui-même, comme » l'Académie le savoit d'ailleurs, que les monumens » des anciens lui ont donné la première idée de ces » sortes de constructions : on ne lui en sera pas moins » redevable d'avoir renouvelé parmi nous ces pro- » cédés ingénieux, et d'autant plus intéressans au- » jourd'hui que l'on commence à s'apercevoir de la » disette du bois.

» Nous ne doutons pas que ces moyens de bâtir, » employés par des constructeurs habiles et éclairés, » ne présentent des avantages nombreux, soit à raison » de l'incombustibilité de ces sortes de voûtes, soit à » raison de leur plus grande légèreté. On peut même » espérer de diminuer l'emploi du fer, si l'on con- » struit avec un excellent mortier, au lieu de plâtre, » dont le gonflement produit des effets souvent nui- » sibles à la solidité. »

Il existe au Palais-Royal quelques galeries dont les plafonds, fort étendus, sont ainsi construits, et n'ont éprouvé aucun effet qui puisse prédire la moindre désunion.

POUCE, s. m. Est la douzième partie du pied de roi, et qui se divise aussi en douze parties qu'on appelle *lignes*.

Pouce superficiel ou *carré*. Est une étendue d'un *pouce* en longueur et largeur, qui contient 144 lignes carrées, et qui est la 144e partie d'un pied carré.

Pouce cube. Est un solide d'un *pouce* en longueur, largeur et hauteur, qui est la 1728e partie d'un pied cube, et qui contient 1728 lignes cubes.

Pouce d'eau. C'est une quantité d'eau courante, qui passe continuellement par une ouverture ronde d'un pouce de diamètre (en sorte que la superficie de l'eau demoure toujours, dans le réservoir, plus haut

que la partie supérieure de cette ouverture), et qui fournit dans une minute 13 *pouces* d'eau, et dans une heure 800 pintes ou 2 muids 224 pintes de Paris.

POUF. Terme indéclinable dont on se sert pour indiquer le vice d'une pierre dont les élémens n'ont point de concrétion, et qui, sous les coups de l'outil, se dissout et tombe en poussière. Tel est le grès, par exemple; tels sont certains marbres qu'on appelle *pouf*, que le ciseau ne sauroit tailler, et qui s'égrènent au moindre coup.

POULAILLER, s. m. Est un petit appentis servant de retraite aux poules dans une basse-cour ou dans une ferme.

Nous trouvons que les anciens avoient porté beaucoup de soins à cette petite construction. Dans leurs *villa* ou maisons de campagne, on exposoit le *gallinarium* vers le sud-est, et on le plaçoit à côté de la cuisine pour qu'il en reçût la chaleur. Lorsqu'on ne pouvoit point lui donner cette destination, on y pratiquoit trois divisions. L'entrée se trouvoit dans celle du milieu, qui étoit la plus petite et qui avoit 7 pieds en hauteur, en longueur et en largeur. De cette division on passoit dans les deux autres, situées à gauche et à droite, où se trouvoient les loges des poules. Dans la division du milieu il y avoit en face de l'entrée, contre le mur du fond, un foyer sur lequel on entretenoit du feu, dont la fumée, salutaire aux poules, se répandoit dans les divisions latérales. Chacune de celles-ci avoit 7 pieds de largeur, 12 de longueur, et autant d'élévation. Chaque division étoit séparée en trois étages, et du côté de l'est il y avoit à chaque étage de petites ouvertures, par lesquelles les poules pouvoient sortir le matin et rentrer le soir. En bas on y pratiquoit des ouvertures plus grandes, afin d'y faire pénétrer la clarté, et pour observer si les poules avoient pondu. Devant ces dernières on plaçoit une grille, pour empêcher les animaux malfaisans d'y pénétrer. On donnoit aux murs assez d'épaisseur pour y pratiquer des niches dans lesquelles on pouvoit placer les nids des poules. On préféroit cette méthode à celle d'enfoncer des pieux dans le mur pour y suspendre des paniers. Les murs étoient revêtus d'un enduit bien lisse en dehors et en dedans, afin d'empêcher d'y grimper tous les insectes ou animaux malfaisans.

POULIE, s. f. Petite roue massive de bois dur ou de métal, avec un canal pratiqué dans son épaisseur, et dont la largeur comme la cavité sont proportionnées à l'épaisseur de la corde qui doit y jouer. Cette roue tourne sur un goujon qui la traverse, c'est-à-dire qu'au centre est encastré carrément un axe dont les extrémités sont arrondies et tournent dans les yeux d'une chape ou échape.

On se sert aussi de *poulie* sans chape, en l'appliquant aux chèvres, engins, grues, machines à battre les pilotis et autres, pour empêcher que les cordages ne s'usent par le frottement.

Poulie double. Est celle où il y a deux roues avec un essieu, l'une à côté de l'autre.

Poulie de palan. Est celle où il y a deux *poulies* l'une sur l'autre, quelquefois trois et même quatre. (*Voyez* MOUFLE.)

POURTOUR, s. m. Mot dont on use vulgairement pour exprimer ce qu'on entend dans toute surface par circuit. C'est donc l'étendue du *contour*, d'un espace quelconque.

On dit dans le toisé des bâtimens qu'une souche, par exemple, une corniche de chambre, un lambris, etc. ont tant de *pourtour*, c'est-à-dire tant de longueur ou d'étendue dans œuvre ou hors-d'œuvre.

POUSSÉE, s. f. On appelle ainsi l'effort que fait une masse quelconque contre la masse destinée à lui servir de résistance.

On dit que les terres d'un quai, d'une terrasse, font *poussée* contre les murs qui les retiennent.

Mais cela se dit beaucoup plus souvent de l'effort que fait le poids d'une voûte ou d'une arche de pont contre les murs, piédroits, piliers ou massifs des culées sur lesquels ou contre lesquels leurs ceintres s'appuient. (*Voyez* au mot CULÉE les notions relatives à la *poussée* des arches de pont.)

Dans les voûtes, l'action de la *poussée* est celle que font les voussoirs à droite et à gauche de la clef contre les piédroits.

Il est de la dernière importance de connoître et de savoir apprécier le degré de cette *poussée*, afin d'y ménager une résistance convenable qui prévienne l'écartement des claveaux. Les mathématiques donnent, en théorie, des règles générales pour déterminer le degré des deux sortes de puissances qui doivent se balancer selon la nature des ceintres et la courbure qu'on donne aux arcs; mais la pratique doit entrer aussi dans une détermination qui repose sur des élémens fort variables.

La *poussée* dans un ceintre d'arcades ou dans une plate-bande à claveaux dépend beaucoup de la direction des voussoirs, c'est-à-dire du plus ou moins de tendance au centre des joints qui les séparent.

Dans une arcade, il est sensible encore que plus elle aura de convexité, plus les voussoirs des deux côtés du demi-cercle approcheront par leurs lits de la ligne horizontale, et moins l'action latérale de la *poussée* aura de force. Au contraire, plus l'arc sera surbaissé, plus il y aura de voussoirs dont les joints approcheront de la ligne perpendiculaire, et auront besoin par conséquent, pour être retenus en place (abstraction faite des armatures artificielles), d'une résistance latérale plus forte.

Il faut encore mettre en compte plusieurs autres considérations.

1° Dans une voûte où l'on suppose que les voussoirs ne sont entretenus par aucun ciment, on doit faire observer que plus la tête des voussoirs sera petite, plus la voûte aura de *poussée*.

2° Il est constant que plus la voûte aura d'épaisseur, plus grand sera l'effort de la *poussée*.

3° Plus les piédroits qui soutiennent une voûte seront élevés, plus il leur faudra d'épaisseur pour résister à la portée de la *poussée*. (*Voy.* le mot VOUTE.)

On dit : *faire le trait des poussées des voûtes*. C'est chercher et marquer les épaisseurs que doivent avoir les murs et les piliers buttans, qui sont des corps saillans, lesquels portent et appuient les voûtes.

POUSSER, v. a. Se dit d'un mur qui fait ventre, ou est ce qu'on appelle *bouclé;* on dit qu'il *pousse* au vide.

Pousser se dit encore de quelques opérations de la sculpture dans l'ornement, comme de tailler des moulures dans la pierre, de couper des ouvrages de plâtre faits à la main et qui ne sont pas traînés.

Pousser. C'est, dans la menuiserie, former des moulures avec des rabots à moulures, ou les faire à la main dans les parties ceintrées.

POUSSIER, s. m. On appelle ainsi la poudre des recoupes de pierre passées à la claie, qu'on mêle avec du plâtre pour l'empêcher de bouffer, c'est-à-dire pour en amortir la force, dans plus d'un emploi, comme, par exemple, dans le carrelage.

On emploie aussi le *poussier* pour faire du badigeon.

On met du *poussier* de charbon entre les lambourdes d'un parquet pour intercepter l'humidité.

POUTRE, s. f. On nomme de ce nom, dans la charpente et le bâtiment, les plus grosses des pièces de bois que la construction met en œuvre, et qu'on emploie ordinairement à supporter les travées des planchers; et aussi dans un grand nombre de boutiques, la charge des trumeaux de la façade des maisons.

On emploie des *poutres* de différentes longueurs et grosseurs. Celles qui sont en mur mitoyen, selon les règles des bâtimens, doivent porter plutôt sur toute l'épaisseur du mur, à 2 ou 3 pouces près, qu'à moitié, à moins qu'elles ne partagent cette épaisseur par moitié avec celles du voisin : en ce cas, elles ne peuvent porter que sur la moitié. Alors on soulage leur portée de chaque côté par des corbeaux de pierre, et l'on met une table de plomb entre les bouts des deux *poutres* qui se rencontrent, pour empêcher qu'elles ne s'échauffent et ne se pourrissent. Dans les planchers, on ne se sert guère de ces *poutres*, mais de solives passantes qui se posent sur les murs.

Les connoissances les plus importantes dans l'emploi des *poutres* sont celles qui concernent l'effort dont elles sont capables selon leurs différentes longueurs.

Il a été avéré par les physiciens qui se sont occupés de ces recherches, que

1° La résistance totale de chaque *poutre* est le produit de sa base par la hauteur.

2° Si les bases des deux *poutres* sont égales en longueur, quoique les longueurs et les largeurs en soient inégales, leur résistance sera comme leur hauteur; d'où il suit qu'une *poutre* posée de champ ou sur le plus petit côté de sa base, résistera plus que sur le plat, et cela en raison de l'excès de hauteur que cette première situation lui donnera sur la seconde. On sera sans doute surpris d'après cela qu'on pose si souvent les *poutres* sur le plat dans les bâtimens; c'est que l'on préfère cette situation, comme offrant à la bâtisse une assiette plus large.

3° Si la somme des côtés des bases des deux *poutres* est égale, que ces côtés aient, par exemple, 12 et 12, ou 11 et 13, ou 10 et 14, et que les *poutres* soient toujours posées de champ, on trouve, selon cette espèce de série, que dans la première *poutre*, qui auroit 12 et 12, la résistance est 1728 et la solidité 144, ce qui donne le rapport de la résistance à la solidité ou pesanteur, comme 12 à 1. Ainsi en se servant de la dernière *poutre*, qui auroit 1 et 23, la résistance seroit 529 et la solidité 23. Par conséquent, la première *poutre*, qui seroit carrée, auroit, par rapport à sa pesanteur, près de deux fois moins de force, c'est-à-dire de résistance que la dernière. Dans les *poutres* moyennes, cette résistance, comparée à la pesanteur, iroit toujours en augmentant depuis la première jusqu'à la dernière. C'est ce qu'on va voir dans le tableau suivant.

Poutre armée. C'est une *poutre* sur laquelle sont assemblées deux décharges en abouts, avec un chef, retenues par des liens de fer. Cela se pratique quand on veut porter à faux un mur de refend, ou lorsqu'un plancher est d'une si grande étendue, qu'on est obligé de se servir de cet expédient pour soulager la portée de la *poutre*, en faisant un faux plancher par-dessus l'armature.

Poutre feuillée. *Poutre* qui a des feuillures ou des entailles, pour porter dans cet encastrement le bout des solives.

Poutre quarderonnée. *Poutre* sur les arêtes de laquelle on a poussé un quart de rond, une doucine, ou quelque autre moulure entre deux filets, ce qui se fait quelquefois pour l'orner, plus souvent pour faire disparoître ce qu'on appelle la *flasche*, c'est-à-dire l'empreinte de l'écorce, ou tout autre défaut.

TABLE DU RAPPORT DE LA FORCE DES POUTRES A LEUR SOLIDITÉ.

DIMENSION DES POUTRES.		EXPRESSION DE LA FORCE OU RÉSISTANCE.	EXPRESSION DE LA SOLIDITÉ.
LARGEUR.	HAUTEUR.		
12 pouces	12 pouces	1728	144
12	13	1852	143
10	14	1960	140
9	15	2025	135
8	16	2048	128
7	17	2023	119
6	18	1944	108
5	19	1805	95
4	20	1600	80
3	21	1323	63
2	22	968	44
1	23	529	23

POUTRELLE, s. f. Petite poutre de 10 à 12 pouces d'équarrissage, qui sert à porter un plancher d'une médiocre étendue.

POUZZOL, en latin *Puteoli*, ville voisine de Naples, située sur le golfe de Baïes, en face de cette ville, et qui se réunissant à elle dans le vaste contour de ce golfe, contribua à former ce magnifique ensemble d'aspects et de monumens qui fit croire jadis à un ambassadeur étranger qu'il étoit entré dans la capitale du monde,

Quoique la mer ait gagné sur la plage de *Pouzzol*, et submergé quelques terrains de la partie basse, malgré tous les ravages du temps, et aussi les catastrophes de la nature, si fréquentes en cette contrée, cette ville a conservé encore beaucoup de témoignages de sa grandeur et de sa richesse passée.

Presque attenant à l'église de Saint-Jacques, on trouve les ruines d'un amphithéâtre bâti en pierre de taille, dont l'arène avoit 172 pieds de long sur 88 de large. Cet amphithéâtre, que l'on appelle aussi *Colisée*, à l'instar de celui de Rome, étoit au milieu de l'ancienne ville. Les portiques qui servoient d'entrée, et qui régnoient sous les gradins, existent presque en entier, ainsi que les caveaux destinés à renfermer les bêtes pour les combats de l'arène. Cet édifice avoit deux étages ou deux ordres de portiques, dont l'inférieur étoit bâti en grosses pierres de lave, et le supérieur en briques. Les massifs de ces constructions étoient formés de scories de volcan, revêtues d'enduits en stuc. Il y a encore quelques caissons dans les voussures, et qui sont d'un très-bon goût. La forme de cet amphithéâtre est un ovale alongé. Il y avoit quatre entrées principales. Toutes les voûtes rampantes qui soutenoient les gradins dans une direction oblique et tendant au centre existent encore; mais on ne distingue plus les gradins, qui sont entièrement détruits.

Près de là sont des ruines, presque toutes enterrées, qu'on vous dit être les restes d'un labyrinthe, mais qui paroissent, avec beaucoup de vraisemblance, avoir appartenu à une conserve d'eau.

La cathédrale est bâtie sur les ruines d'un temple qu'on dit de Jupiter, et en partie avec les matériaux de ce temple, au nombre desquels se trouve une inscription qui prouve que le temple avoit été bâti par Calphurnius, chevalier romain, en l'honneur d'Auguste.

Vers la fin de l'année 1698, en creusant sous la maison de la famille Migliaresi, on trouva un bloc de marbre très-fin, plus long que large, et dont la largeur est égale à la hauteur. On a supposé qu'il avoit pu être le piédestal d'une statue équestre de Tibère, auquel le monument est consacré. Sur une des faces étroites est l'inscription, accompagnée d'une figure de femme de chaque côté, qui indique que ce fut un collége des *Augustales*, ou prêtres consacrés à Auguste, qui fit élever ce monument à Tibère; et qu'ayant été endommagé, la ville de *Pouzzol* le fit rétablir. On sait que du temps de Tibère il y eut dans l'Asie mineure un tremblement de terre considérable, qui renversa et détruisit beaucoup de villes que Tibère fit rétablir à ses frais. Ce fut probablement en reconnoissance de ce bienfait, que les villes qu'on voit personnifiées en bas-relief sur les faces de ce piédestal érigèrent à l'empereur le monument dont ce morceau est le seul reste. Elles y sont figurées au nombre de quatorze, chacune avec leurs symboles. On lit le nom de chacune au bas. Quel-

ques-uns de ces noms offrent des lacunes qui en rendent l'interprétation douteuse ; mais on y lit clairement les noms de *Cyme*, *Thmolus*, *Philadelphia*, *Magnesia*, *Hiero*, *Cæsarea*, *Hircania*, *Apollonidea*, *Ephesos*, *Myrina*, *Cibyra*, *Temnos*. La sculpture de cet ouvrage, quoique *fruste* en beaucoup d'endroits, annonce une fort belle manière et est d'une bonne exécution.

Lorsqu'on a passé l'amphithéâtre, on trouve proche du lieu appelé *Campana* une multitude de ruines d'anciens sépulcres, ou hypogées. C'étoit, à ce qu'il paroît, la nécropole, ou ce que nous appellerions le *cimetière de la ville*. Beaucoup de ces sépulcres, aujourd'hui ouverts, montrent encore des niches ornées de stucs et de peintures d'un travail assez précieux. Il y a de ces intérieurs faits en forme de *columbarium* : c'étoient des tombeaux de famille, et on y voit toujours la niche principale, et richement decorée, pour le propriétaire du tombeau. Plusieurs de ces monumens ont été recueillis par plus d'un dessinateur, et on en trouvera quelques vues dans l'ouvrage des *Sepolchri antichi* de *Pietro Santi Bartoli*.

Au bas de *Pouzzol*, dans la mer, on voit les restes d'une grande construction, qu'on appelle vulgairement le *pont de Caligula*. Mais cette dénomination n'est due qu'à sa forme, qui présente des piliers jadis joints par des arcades. Ces piliers sont au nombre de quatorze, et leur construction, liée par le mortier fait avec la pouzzolane, que l'eau de la mer durcit, s'est conservée jusqu'à ce jour de manière à faire croire qu'elle se conservera encore long-temps.

L'objet de cette construction avoit été d'être un môle, un rempart contre l'impétuosité des flots, pour mettre les vaisseaux à l'abri dans le port de *Pouzzol*. Ce môle, il est vrai, étoit en arcades, ce qui ne fait aucune difficulté contre l'opinion de cette destination. Une semblable construction devoit d'abord être plus solide, ensuite plus économique; enfin il est certain qu'elle devoit suffire pour rompre l'impétuosité des vagues et abattre les grands coups de mer.

Outre la ressemblance de cette construction avec la figure d'un pont, on doit ajouter encore, pour rendre compte de la dénomination qu'on lui a donnée jusqu'à ce jour, que dans le fait elle fit une fois l'office de pont pour la traversée du golfe. Il ne faut pas croire cependant que le projet de Caligula ait jamais été de continuer cette levée dans la mer pendant l'espace de 4 milles qui sépare en ligne droite la ville de *Pouzzol* de celle de Baïes. Suétone a si positivement raconté l'histoire du pont de Caligula, qui étoit un pont de vaisseaux, et non de matériaux solides en pierres, briques ou maçonnerie, qu'il n'est point permis de s'en faire une autre idée. Cet écrivain dit très-positivement que Caligula, dans une cérémonie, voulut traverser le golfe, un jour à cheval, et le lendemain dans un char ; qu'à cet effet, avec des vaisseaux chargés, arrêtés par des ancres et rapprochés les uns des autres, il fit établir une route sur le golfe dans la longueur de 3,600 pas environ, depuis Baïes jusqu'au môle de *Pouzzol*. (*Puteolanas ad moles.*)

Ces derniers mots indiquent bien que cette construction, independante du pont de vaisseaux, existoit auparavant et étoit un môle. Qui dira que ce môle ainsi avancé dans la mer n'aura pas suggéré à Caligula l'idée de sa folle traversée? Mais en même temps qui ne voit que ce pont de vaisseaux très-constant, et qui n'eut rien que de fort praticable, s'alignant au môle en forme d'arcades à *Pouzzol*, le fit reellement, dans cette marche de Caligula, servir de pont, et que le nom de *pont de Caligula* lui en sera resté?

Le monument de *Pouzzol* le plus curieux pour l'architecture est certainement le temple qu'on appelle, on ne sait pas pourquoi, de *Sérapis*. Malheureusement ce temple fut, par l'effet de quelques catastrophes volcaniques qui se sont multipliées sur ces parages, presque entièrement comblé sous des cendres et des scories. Il ne fut découvert que vers la moitié du dernier siècle, et les colonnes et les débris qu'on en fit alors enlever l'ont encore dénaturé de manière à en rendre la restitution difficile.

Au milieu d'une *area* quadrangulaire entourée de colonnes dont on retrouve encore les bases en place, et qui formoit un promenoir également carré, s'élevoit une partie circulaire ou colonnade à jour, formée par seize colonnes de marbre africain, audevant de chacune desquelles il y avoit une statue; les piédestaux de ces statues existent et sont encore à leur place. Au milieu du pavement de cette rotonde on aperçoit un trou, sur lequel il y a une rosette de marbre à jour par où vraisemblablement s'écouloit le sang des victimes. Vis-à-vis l'entrée et la partie postérieure du quadrangle sur lequel est inscrit le cercle du temple rond, s'élevoient quatre grandes colonnes qui peut-être formèrent un péristyle en avant du sanctuaire; il en reste encore trois sur pied.

On découvre sur ces trois grandes colonnes, et vers le milieu de leur fût, une particularité qu'on a quelque peine à expliquer. A la distance de 10 pieds au-dessus de leur base, leur fût se trouve rongé dans une hauteur de quelques pouces par des *pholades* et des *dactylites*, espèces de coquillages qu'on trouve encore dans les petits trous que l'animal a pratiqués; au-dessus et au-dessous on n'en trouve pas le moindre vestige dans toute la circonférence des trois colonnes. Comme les pholades se tiennent à la surface de la mer, qu'ils ne demeurent ni dans le fond ni dans les pierres au-dessus du niveau de l'eau, il s'ensuit que les parties corrodées et trouées de ces colonnes ont dû se trouver, pendant un temps, au niveau de l'eau de la mer, qui aujourd'hui est de 10 pieds plus basse que l'endroit endommagé de ces colonnes. Il faut donc supposer qu'avant d'être employées et dres-

sées dans ce temple, elles auront pu être enfouies à cette hauteur; et les nombreuses convulsions qui ont tant de fois bouleversé cette plage, si elles s'opposent à la recherche d'une explication positive, permettent toutefois les conjectures qu'on voudra hasarder.

Autour de la colonnade quadrangulaire dont on a parlé, on voit encore un fort grand nombre de chambres carrées qui étoient revêtues de marbre; dans un des angles il y en a une plus grande que les autres. Des bancs de marbre sont disposés à l'entour de chaque chambre; ils sont percés d'espace en espace, et ont une seconde ouverture dans la partie du levant et sous chacun des sièges. Tout porte à croire que ce temple (faussement dit de Serapis) aura été, comme tous les temples d'Esculape, un de ces lieux mis sous la protection du dieu de la médecine, où des bains sulfureux et des eaux purgatives réunissoient un grand nombre de malades.

Il seroit à désirer que des recherches faites avec soin dans toutes les parties du local de ce temple, si curieux à tant d'égards, nous missent à même d'en former, par une restitution bien autorisée, une idée complète.

POUZZOLANE, s. f. C'est du nom de la ville de Pouzzol qu'a pris son nom une terre volcanique rougeâtre, dont on se sert dans une grande partie de l'Italie, et qu'on mêle au milieu du sable avec la chaux, pour en faire un mortier supérieur à tous ceux qu'on connoît, et qui a surtout la propriété de se durcir dans l'eau.

Quoiqu'on trouve de cette terre volcanique dans beaucoup d'autres parties de l'Italie, et surtout auprès de Rome, cependant nous voyons que Vitruve lui donnoit déjà le nom qu'elle porte aujourd'hui; ce qui pourroit faire croire, ou qu'on l'employa d'abord dans les environs de Naples, ou qu'on avoit trouvé quelque supériorité à celle de Pouzzol.

La carrière d'où on la tire encore aujourd'hui à Pouzzol est une des plus abondantes qu'il y ait aux environs de Naples; et, quant au débit qu'on peut en faire, elle a l'avantage de pouvoir être facilement exportée, se trouvant sur le bord de la mer.

Elle a été produite par une lave d'une étendue considérable, que quelques personnes croient être sortie du volcan de la *Solfatara*, dans des temps inconnus. Cette lave, en quelques parties, a 20 pieds de hauteur, sur un quart de mille d'étendue. Dans le fond, ou à sa base, on voit plusieurs lits de cendres, de pierres ponces, de terres volcanisées, et un amas de toutes les pierres jetées avant l'écoulement de la lave; vient ensuite cette énorme lave dont on a parlé, recouverte de nouveau d'une cendre rouge, semblable au ciment pilé et calciné, qui est la *pouzzolane* par excellence, laquelle a donné le nom à toutes les terres volcanisées, dont on se sert avec tant d'avantage pour construire à l'air et dans l'eau.

Ce ciment, aux yeux des naturalistes, n'est autre chose qu'un mélange de scories volcaniques plus ou moins friables, poreuses ou calcinées, et passant à un état terreux par l'intermède des vapeurs acides sulfureuses. *Est genus pulveris*, écrivoit Vitruve du temps d'Auguste, *quod efficit naturaliter res admirandas*. La qualité de ce ciment étoit tellement reconnue par les Romains, que Sénèque ne craignoit pas de dire, *Puteolanus pulvis, si aquam attigit, saxum fit.*

Vitruve, dont on vient de citer l'opinion, croit que les vapeurs brûlantes et sulfureuses qui s'exhalent au travers des terres, eurent un effet sur cette cendre appelée *pouzzolane*. Pour justifier cette opinion, il faudroit imaginer sous tous les terrains où elle se trouve, dans une très-grande étendue de pays, des gouffres immenses, d'où se seroient exhalées des vapeurs assez fortes pour décomposer les terres et les pierres de tous ces pays. Il paroît que Vitruve ne connoissoit que par des traditions vagues les effets des volcans et la propriété qu'ils ont de porter à des distances considérables, par l'action du vent qui les enlève, des flots de cendre et de poussière qui finissent par s'accumuler en de certains endroits. Il attribuoit ainsi, dans les environs de Pouzzol, la vertu de la *pouzzolane* à une sorte de coction opérée sur les terres par les feux souterrains, dont tout ce pays offroit de son temps les symptômes les plus incontestables. Cependant on trouve (et il auroit pu le remarquer dans les environs même de Rome, qui furent jadis volcanisés) sous des couches de *pouzzolane* d'autres couches de matières qui ne paroissent avoir jamais éprouvé l'action du feu.

Il y a plusieurs espèces de *pouzzolane* dans les environs de Naples. On en trouve de grise, de jaune, de brune et de noire; elles forment une poussière très-fine, mêlée de parties graveleuses qui s'écrasent facilement, et produisent, pendant cette opération un petit bruit comme la pierre ponce. Ces parties paroissent être un mélange de débris de laves poreuses, de tuf et de pierre ponce. Ce mélange fait un peu effervescence avec les acides.

La *pouzzolane* de Rome est d'un rouge brun, mêlé de particules brillantes d'un jaune métallique; elle ne fait aucune effervescence avec les acides; elle peut être employée seule avec la chaux, et elle fait aussi un excellent mortier, tandis que celle de Naples a besoin d'être mêlée avec du sable et des pierrailles, surtout la jaune, qui est douce au toucher comme un sable argileux.

On fait encore un excellent mortier en mêlant plusieurs espèces de *pouzzolane* ensemble, les plus terreuses avec les plus graveleuses.

Mais lorsqu'il s'agit de bâtir dans l'eau, si l'on mêle de la *pouzzolane* grise de Naples avec du sable, du *rapillo* et des recoupes de pierre, le mélange de ces différentes matières, broyé à plusieurs reprises avec de la chaux de bonne qualité et fraîchement

éteinte, forme une excellente maçonnerie qui durcit dans l'eau de la mer, où elle acquiert une plus grande consistance que la pierre. On rencontre des masses énormes de cette espèce de construction le long des côtes de la mer, entre Naples et Gaëte. Les flots de la mer ont poli ces masses à force de rouler dessus, sans avoir pu les décomposer.

Généralement on découvre de la *pouzzolane* dans presque tous les pays où il y a eu des volcans; on en a trouvé, en France, dans les départemens de l'Ardèche, de la Haute-Loire, du Puy-de-Dôme, de la Haute-Vienne. Il y en a dans l'Ile-de-France, à la Guadeloupe, etc.

POZZO (André, dit *le Père Pozzo*), né en 1642, et mort en 1690. Ce seroit plutôt dans un ouvrage sur la peinture que devroit trouver place l'article biographique du P. *Pozzo*. L'extraordinaire habileté dont il a fait preuve comme peintre de décoration, à l'aide de la science profonde qu'il avoit de la perspective, a rendu son nom célèbre dans l'art des plafonds surtout. Cependant, comme de son temps il étoit établi que tout peintre devoit être ou devoit pouvoir être architecte, il est aussi juste de mettre *Pozzo* au nombre des architectes, qu'il est curieux et peut-être utile de remarquer à quel point ces deux arts se sont trouvés toujours réunis dans une ressemblance de goût, de manière et de principe. C'est sous ce point de vue que nous avons donné ici une place au peintre qui sut encore mettre à l'enchère, dans la composition de l'architecture, sur la bizarrerie de Borromini.

André *Pozzo* naquit à Trente, et entra chez les jésuites à vingt-trois ans. On rapporte que, n'étant encore qu'un simple novice, il étoit employé aux détails de la cuisine, lorsque quelques jeunes seigneurs allemands, qui faisoient leurs études au collége des jésuites, aperçurent chez lui des dispositions merveilleuses pour la peinture, et qui avoient echappé aux supérieurs du collége : chose difficile à croire, tant on sait qu'étoit particulier aux membres de cet ordre célèbre le talent de démêler les dispositions de leurs élèves, et de les diriger vers ce qui s'annonçoit pour être leur véritable vocation.

Quoi qu'il en soit, on ne sauroit nier qu'ils n'aient su faire tourner les rares dispositions d'André *Pozzo* à la décoration de leur église. Jamais aucun peintre n'a étendu avec autant d'audace les limites de l'art des plafonds. Dans les voûtes de l'église du Jésus, non-seulement l'architecture, ses formes et ses membres ont disparu sous la vaste composition imaginée par le peintre, mais on y voit encore une nouvelle architecture feinte s'élever sur la réelle, et d'énormes groupes de colonnes semblent de toutes parts, excepté d'un seul point de vue, prêts à s'écrouler sur la tête du spectateur. On cite (*voyez* Plafond) l'ouvrage de *Pozzo* au Jésus, comme le plus notable exemple des abus où peut tomber, dans les édifices, le génie de la peinture décorative, quand il n'est ni comprimé, ni réglé par les lois sévères de l'harmonie architecturale.

Mais, à l'époque de *Pozzo*, l'anarchie régnoit, et s'étoit incorporée dans toutes les parties de l'architecture.

L'autel de Saint-Ignace, dans la même église, fut élevé sur ses dessins; c'est le plus riche de tous ceux qui sont à Rome, et, on peut le dire, dans toute l'Europe. Mais cette prodigieuse richesse, flatteuse, si l'on veut, pour les yeux qui ne voient dans l'architecture que la matière, ne fait que mieux ressortir les vices qui en altèrent le plan, l'élévation, les formes et tous les détails; et l'on en doit dire autant de l'autel de Saint-Louis de Gonzague, qui lui sert de pendant.

Si l'on veut prendre l'idée du goût et de la manière de *Pozzo*, et de tous les caprices qu'il dut à cette pratique de la perspective, dont il semble avoir plutôt fait un jeu qu'un art, il suffit de feuilleter les deux gros volumes de sa Perspective à l'usage des peintres et des architectes. (*Perspettiva de pittori ed architetti.*) C'est là qu'on voit porter au dernier point ce qu'on pourroit appeler la *caricature de la bizarrerie*. C'est une *congeries* de piédestaux sur piédestaux, de colonnes portées sur des consoles, de formes en ondulations, de frontons écrasés, de figures baroques, de colonnes torses transformées en serpens, de colonnes supposées assises, etc.

Le même ouvrage renferme, du même auteur, deux dessins pour la façade de Saint-Jean de Latran, dont l'un est orné de pilastres corinthiens repliés en faisant des ressauts désagréables. Au milieu est une partie concave, terminée par deux demi-frontons couronnés, qui ressemblent à des cornes. L'autre dessin n'est qu'une sorte de zig-zag des plus bizarres, avec un portique ondulé dans toute son étendue.

Le P. *Pozzo* mourut à Vienne, où il avoit été appelé par l'empereur pour peindre quelques plafonds. Il y répara quelques églises, entre autres celle de la maison professe des jésuites, l'église de la Miséricorde, celles de la Rédemption et de la Merci.

POZZO (del). Le comte Jérôme *del Pozzo* fut un des plus distingués dans cette classe d'architectes qu'on pourroit appeler *amateurs*, si l'on considère que sa position et sa naissance ne lui avoient imposé ni le besoin de pratiquer l'architecture, ni la nécessité de ces études qu'exige la profession expresse de cet art.

Il faut dire que l'on a toujours compté dans les Etats vénitiens, parmi les plus hauts rangs de la société, de ces architectes par goût, qui se firent un plaisir et un devoir de propager, en construisant eux-mêmes, les bons principes de l'art, les traditions de l'antiquité, et ce goût classique qu'une suite de grands

artistes semble avoir rendu héréditaire dans ce pays. (*Voyez* POMPEI.)

Jérôme *del Pozzo* naquit à Vérone en 1718. Il n'eut d'autres maîtres que Vitruve, Palladio, Scamozzi et les anciens monumens, dont il étudia particulièrement les principes et le goût. Ennemi déclaré du mauvais goût qui, depuis un demi-siècle, avoit fait invasion dans tous les ouvrages modernes, il se donna pour tâche de le combattre, et de faire revivre les doctrines de l'antiquité. Mais ce fut surtout par ses exemples qu'il prétendit en propager les principes.

On doit dire que chacun des édifices qu'il se plut à construire est une leçon pratique de la manière dont la tradition de ces principes, anciens sans doute, mais anciens comme la vérité, peut être appliquée aux usages de nos sociétés modernes.

La charmante maison de campagne des comtes Trissino, dans le territoire de Vicence, a été bâtie sur les dessins du comte *del Pozzo*. Elle est située au sommet d'une colline que l'on a aplanie pour y tracer les jardins. L'irrégularité du sol n'a servi qu'à faire mieux briller l'intelligence de l'architecte, et l'harmonieuse symétrie qu'il sut établir dans toutes les parties comme dans l'ensemble de son bâtiment.

Le comte *del Pozzo* construisit, dans le marquisat de Castellaro, une grande et belle église, qui parut être quelque chose de tout-à-fait nouveau, par cela seul qu'elle ressembloit à l'antique.

Une réunion d'amateurs, qui avoit pour objet de jouer la comédie, lui donna l'occasion de projeter une salle de spectacle conforme au système des théâtres antiques. Le dessin et le plan de ce monument reçurent une approbation universelle. Le comte *del Pozzo* profita des études et des recherches que ce travail avoit exigées de lui, pour réduire en théorie l'application de la méthode des anciens aux usages modernes, ce qu'il fit dans un ouvrage ayant pour titre : *Degli Teatri degli antichi, et sulla idea d'un teatro adattato all' uso moderno.*

Un autre ouvrage de lui est un traité intitulé : *Degli Ornamenti dell' Architettura civile, secondo gli antichi;* c'est-à-dire, des ornemens de l'architecture civile selon les anciens. L'auteur explique, en premier lieu, tous les noms des différens ornemens de l'architecture, et il rapporte leur étymologie. Il passe ensuite aux ornemens mêmes; il fait connoître leur origine et l'usage qu'en faisoient les anciens; enfin il parle des abus qui se sont introduits dans cette partie de l'architecture moderne.

PRÆNESTE. Ville antique située à 23 milles de Rome, dont il subsiste encore des débris assez considérables dans la ville moderne de *Palestrina*, bâtie sur une partie de son ancien emplacement.

Præneste, ville grecque d'origine, selon Strabon, avoit été située sur des hauteurs qui dûrent lui donner l'aspect d'un amphithéâtre, et en faire aussi une place très-forte. Aussi joue-t-elle un assez grand rôle dans l'histoire des guerres de Rome.

Lorsqu'elle fut soumise à la république, elle dut sa célébrité à son temple de la Fortune. Ce temple, nous trouvons qu'il est appelé par les écrivains, tantôt *fanum*, tantôt *delubrum*, tantôt *ædes*, tantôt *templum*. Ceci nous prouve ou que tous ces noms se donnoient indistinctement aux temples, ou qu'il y avoit de ces grands temples, réunion d'un grand nombre de parties, qui peut-être avoient eu ou pouvoient avoir chacun une denomination particulière, dans la langue de la religion, et qu'un pareil ensemble recevoit quelquefois un nom général de l'une ou de l'autre de ses divisions particulières.

Il paroit que le temple de *Præneste* fut de ce genre. D'après les restes de constructions qui en existent encore, et très-reconnoissables aujourd'hui, il y auroit eu sur la montagne, et disposés en amphithéâtre, un grand nombre d'édifices distincts, consacrés à divers usages religieux. Cette enceinte inférieure auroit renfermé quelques ædicules, des périboles, des logemens destinés ou à ceux qui desservoient le temple, ou à ceux qui venoient consulter son oracle.

C'est sur la terrasse supérieure qu'étoit établi, à ce qu'il paroit, ce qui constituoit plus particulièrement le véritable temple, dont on croit reconnoître l'*adytum* dans une partie circulaire, où se trouve aujourd'hui la célèbre mosaïque appelée *de Palestrine*. On voit encore en avant un demi-cercle sur lequel a été construit le palais Barberini. Cet espace forme une vaste terrasse, où des restes de fondations et de constructions donnent lieu de restituer l'ensemble d'une grande esplanade environnée de portiques, qui devoient servir aux cérémonies religieuses.

Toute cette montagne, sur laquelle étoit bâtie l'ancienne *Præneste*, est couverte encore d'indications de bâtimens dans lesquels on peut supposer qu'étoient jadis le *forum*, une basilique, des piscines, etc. Des eaux abondantes y étoient conduites, et provenoient des sources qui se trouvent dans la partie de la montagne qui domine la ville.

Le morceau d'antiquité le plus curieux qu'ait conservé l'ancienne *Præneste*, est cette mosaïque dont on a parlé plus haut, et dont on a donné une notion plus étendue à l'article *mosaïque*. (*Voyez* ce mot.)

PRATIQUE, s. f. Ce mot, entendu par rapport aux arts du dessin, exprime l'emploi usuel des moyens matériels, des instrumens, des procédés que l'artiste met en œuvre dans les opérations techniques de son art, et qui sont particulièrement du ressort de l'exécution.

C'est dans ce sens que l'on oppose le mot et l'idée de *pratique* au mot et à l'idée de *théorie*. Ce dernier mot exprime en effet la connoissance des raisons

et des principes sur lesquels se fondent les règles qui doivent diriger la *pratique*.

Tout art a donc une *pratique* qui lui est particulière, puisque chacun d'eux produit ses inventions par des moyens qui doivent être aussi distincts ou aussi divers entre eux que le sont les élémens de leur nature, autrement dit du modèle qui leur est propre, les facultés des organes et des sens auxquels s'adresse leur imitation, et les procédés par lesquels cette imitation rend ses effets sensibles.

Ainsi, aux mots *art*, *architecture*, on a cherché à définir et à rendre clair le principe tout à la fois abstrait et sensible sur lequel repose l'architecture. Là est déduite sa théorie. Quant à sa *pratique*, nous devons dire avant tout que ce mot et son idée comprennent deux notions, c'est-à-dire qu'en architecture, comme dans tout art, il y a deux degrés de *pratique*, ou, si l'on veut, deux sortes de *pratiques* faciles à distinguer par la division toute naturelle des objets auxquels chacun s'applique.

En effet, toute théorie, considérée sous le rapport d'enseignement ou de savoir spéculatif, comporte plus d'un degré, et embrasse deux classes de notions qui se rapportent les unes au moral de chaque art, ou à ce qu'on désigne par les mots *génie*, *invention*, *goût*, *jugement*, etc.; les autres qui s'attachent au matériel de l'art, à ses instrumens, à ses moyens mécaniques, à son exécution.

Il en est de même de la *pratique*. On la divise aussi en deux, et surtout à l'égard de l'architecture. Une de ces parties est du domaine de la science; l'autre peut être classée dans la région purement ouvrière.

Ce que j'appellerai la *pratique savante* de l'architecture, Vitruve nous l'a fort bien défini (comme on a pu le voir à l'article *architecte*). Selon lui, « la » *pratique* consiste dans une application continuelle » à l'exécution des dessins qu'on s'est proposés, et » suivant lesquels on donne la forme convenable à la » matière dont on fait toutes sortes d'ouvrages. » Ainsi la mise en œuvre des matériaux qui donneront un corps à l'invention de l'architecte exige de profondes connoissances *pratiques*, résultat d'un savoir très-étendu.

Par exemple, il s'agira d'abord de bien connoître en chaque pays les diverses qualités de matières qui se présentent à l'art de bâtir, les propriétés qu'une multitude de causes leur impriment, les rapports de chacune avec la solidité requise, avec la charge qu'on lui imposera, avec le genre de travail qui devra la façonner, et la dépense que son travail comportera.

A ce savoir fondamental doit ensuite se joindre la *pratique*, plus savante encore, de l'emploi des matières, qui doivent obéir, en quelque sorte, et se ployer aux configurations sans nombre de toutes les parties des bâtimens, dans les voûtes surtout, dans les ceintres, dans les rampes d'escaliers; se prêter enfin à une multitude de sujétions locales, de besoins particuliers. Ce sont les résultats de cette sorte de *pratique* qui forment ce qu'on appelle *la science du trait*, ou de la coupe des pierres. Elle devient surtout nécessaire à l'art de bâtir, à mesure que, soit des besoins plus nombreux, soit le goût du changement, sollicitent des formes de plus en plus compliquées. C'est alors qu'une *pratique* plus combinée elle-même prépare à la construction, avec l'aide de la géométrie et du calcul, de nouveaux moyens d'exécuter et de rendre solides les assemblages de pierres et de matériaux qui devront réaliser les projets les plus difficultueux. On ne fait qu'indiquer ici l'esprit et le but de cette *science pratique*, dont on trouve les développemens aux divers articles de ce Dictionnaire sur la construction.

Vitruve, ainsi qu'on peut le voir au mot *architecte*, comprend encore au nombre des connoissances *pratiques* de son artiste plus d'une science dont nous parlerons ici d'autant moins, qu'elles n'ont avec l'architecture que des rapports très-indirects. Nous pensons toutefois que la connoissance *pratique* de la perspective est une de celles que l'architecte ne sauroit se dispenser de faire entrer dans le cercle des études que comprend ce que nous avons appelé la *pratique* savante de l'architecture.

La seconde partie *pratique* de cet art est celle qu'on doit appeler *pratique ouvrière*. Une telle dénomination porte avec soi sa définition. On sait assez combien la bonne ou la mauvaise qualité de tous les genres de matériaux qui entrent dans la confection des édifices, combien la manipulation plus ou moins intelligente de tous les procédés qui coopèrent à leur emploi, peuvent contribuer à leur durée, ou en accélérer la ruine; et l'on comprend encore, sans qu'il soit besoin d'y insister ici, que chacune de ces parties mécaniques, ainsi que tous les genres de métiers et d'industries, a des secrets que la *pratique* peut seule révéler. Nous dirons donc ici, comme Vitruve l'a dit de la série des hautes connoissances qu'il recommande à son architecte, qu'il n'est pas nécessaire qu'en ces degrés inférieurs de travaux manuels, celui qui se destine à l'architecture fasse un apprentissage du complément de chacun, mais qu'il doit avoir mis lui-même la main aux plus importans de ces travaux *pratiques*. Aussi doit-il entrer dans les travaux élémentaires du jeune élève en architecture de tailler la pierre sur le chantier, de s'initier aux procédés *pratiques* de la charpente, et de beaucoup d'autres du même genre, pour prévenir les fraudes de tout genre et les malfaçons nombreuses qui peuvent compromettre la durée des monumens.

PRATIQUE. On prend volontiers ce mot sous un rapport moins technique et on lui donne une acception moins positive, lorsque, examinant ou appréciant les ouvrages des arts et les soumettant à la critique du sentiment et du goût, on juge qu'ils sont

plus ou moins le résultat d'une inspiration originale ou d'une opération routinière dépendante soit des exemples, soit des règles.

Lors donc qu'on dit de beaucoup d'ouvrages qu'ils ne sont faits que de *pratique*, on entend exprimer un défaut qui n'est que trop commun, et que l'on peut expliquer de plus d'une manière.

Il y a en effet, dans tout art d'imitation, des procédés d'exécution qu'une certaine instruction routinière transmet assez promptement aux élèves; le maître et l'habitude de le voir opérer en communiquent la *pratique* beaucoup plus facilement à la main, que l'enseignement moral ne peut faire arriver ses leçons à l'esprit. Généralement il y a une tendance comme d'instinct qui porte à se faire le suivant de quelque maître en copiant ses œuvres, en calquant sa manière, en lui empruntant de préférence ses défauts. Une méprise trop ordinaire fait que l'on confond l'idée d'imiter avec celle de copier. De là résulte que, soit l'homme, soit l'ouvrage qu'on prend pour maître, détourne de prendre les leçons du véritable maître, qui est la nature. Insensiblement les ouvrages dégénèrent, faute par l'artiste d'aller puiser à la source du vrai et du beau. La partie exécutive de l'ouvrage, qui ne devroit en être que le corps, prétend en remplacer l'esprit, qu'elle en a banni. C'est alors qu'on voit en tout genre se multiplier les ouvrages que l'on appelle faits de *pratique*, parce qu'on n'y découvre plus une transmission immédiate des vérités, des beautés, des qualités émanées du grand modèle, mais une simple répétition des ouvrages d'autrui, et la trace d'opérations que la routine seule a guidées.

Le mot *pratique* change donc d'acception sans changer précisément de sens. Il signifie toujours, exécution plus ou moins dépendante du sens extérieur ou du secours de la main, et toujours on en recommandera l'étude à l'artiste. En effet, celui qui manqueroit de *pratique* manqueroit aussi, dans chaque art, de ce qui est le moyen d'en exprimer les idées, de leur donner l'existence, et d'en rendre l'impression sensible. Il faut donc que l'artiste ait de la *pratique*, c'est-à-dire, il faut qu'il s'exerce dans toutes les parties plus ou moins mécaniques et matérielles sur lesquelles repose la réalité des images, des formes, des compositions, que son génie lui fait concevoir.

Mais de cette nécessité de la *pratique* résulte bien souvent une fâcheuse méprise, et dans les études de l'artiste, et dans le goût du public. Au fond, ce qu'on appelle exécution est, quant aux arts du dessin, la seule chose qui puisse être enseignée d'une manière positive, parce qu'elle participe à la nature et aux propriétés des procédés, qui sont ceux des arts mécaniques, dont la transmission s'opère par le seul secours des exemples ou de la répétition des copies qu'on en fait. Hors de cette partie, qu'on nomme exécutive, rien ne peut être soumis à une méthode régulière d'enseignement. Tout ce qui procède du sentiment, tout ce qui tient à la faculté d'imaginer, ne sauroit se communiquer. Ainsi voyons-nous généralement, dans toutes les écoles des maîtres les plus célèbres, leurs élèves habiles à recueillir ce qu'on appelle leurs manières ou les qualités extérieures de leurs talens, en devenir les copistes plutôt que les imitateurs.

Dans les écoles publiques des beaux-arts il est encore plus naturel que la partie *pratique* ou exécutive l'emporte sur la partie morale de goût ou d'invention. En effet, ce qui a besoin de l'action concurrente de l'esprit et de la main, nous dit assez que s'il est facile de diriger la main par le secours des yeux ou des exemples qui s'y adressent, il l'est beaucoup moins de faire parvenir à l'esprit les documens abstraits du vrai, du beau, du convenable, etc.

Ajoutons à cela que l'effet naturel du grand nombre d'ouvrages ou de chefs-d'œuvre placés sous les yeux des étudians est d'opposer à l'action libre de chacun, autrement dit à l'originalité, une sorte d'obligation de suivre des routes déjà tracées et de régler sa marche sur celle d'autrui. De là l'habitude de ne plus penser par soi-même, de ne plus voir par ses propres yeux, et de ne pas voir au-delà de l'espace déjà parcouru. La *pratique* devient alors une sorte de grand chemin où tous se rencontrent et tous se suivent.

PRATIQUE, adj. des deux genres. On emploie ce mot adjectivement, en l'associant au mot *science*. Ainsi l'on distingue la science *pratique* de la science *spéculative*. On dit d'un artiste ou de son ouvrage qu'il n'a d'un art que les qualités *pratiques*. On dit également d'une méthode qu'elle est une méthode *pratique*, pour dire qu'elle traite uniquement de la partie de science ou d'art qui se borne au materiel ou à l'exécution. Ainsi en architecture on appellera *traité pratique* de l'art de bâtir, celui qui s'occupera exclusivement de ce qui se rapporte à la construction considérée sous le rapport des matériaux et de leur emploi, de la science du trait, et des lois de la mécanique.

PRATIQUER, v. a. Signifie généralement mettre en pratique. Plus particulièrement il veut dire exercer un art, une science.

PRATIQUER. Ce mot en architecture a une signification plus spéciale. On s'en sert pour exprimer l'art de ménager, soit dans la disposition géométrale d'un plan, soit après coup dans quelques-unes de ses parties, certains dégagemens, certaines pièces d'utilité ou d'agrément. On sait gré à l'architecte de *pratiquer* dans ses distributions des couloirs, des issues, qui permettent l'accès à différentes pièces sans qu'on soit obligé de les traverser toutes. (*Voy*. DÉGAGEMENT.)

PRÉCIEUX, adj. Généralement, dans l'exécu-

tion des ouvrages de l'art, on appelle *précieux* tout travail extrêmement terminé, et où l'artiste a redoublé de soins pour rendre les dernières finesses de l'objet de son imitation.

L'épithète de *précieux* convient particulièrement à ce qu'on appelle le rendu des ouvrages du peintre ou du sculpteur. On applique moins fréquemment ce mot à l'architecture, quoique sous quelques rapports on puisse dire du goût ou du style d'un architecte qu'il est plus ou moins *précieux*, en l'opposant au goût ou au style plus ou moins large ou incorrect d'un autre. Comme l'effet des œuvres de l'architecture dépend en partie de l'exécution ou du travail de chaque matière, il est sensible que chacune peut être soumise à une élaboration plus ou moins finie. On comprend dès-lors que les formes, les contours, les traits de chaque détail, peuvent acquérir pour l'œil plus ou moins de cette qualité que l'on exprime par le mot *précieux*.

Ceci s'appliquera surtout, et d'une manière plus spéciale, à cette partie de décoration et d'ornement qui dépend du ciseau du sculpteur. Il est constant que l'exécution plus ou moins *précieuse* des objets sculptés dans un édifice, communiquera sa valeur et son effet à l'ensemble auquel ces objets s'appliqueront.

PRÉCINCTION, s. f. On appeloit ainsi l'espace plus large que celui des gradins, qui en séparoit les assemblages dans toute la circonférence d'un théâtre ou d'un amphithéâtre.

PRÉCISION, s. f. Ce mot, appliqué au travail de l'imitation et des matières que l'art emploie, indique une grande exactitude à se conformer au modèle donné, à en rendre avec fidélité les proportions, les formes, les moindres mesures et les plus légers détails.

PRESBYTÈRE, s. m. C'est le nom qu'on donne au bâtiment qui sert de logement au curé d'une paroisse. Il est ordinairement situé tout près de l'église paroissiale. Originairement, dans les villes, il servoit à loger tous les prêtres desservans ou habitués de l'église. Il doit avoir pour les registres de baptême un local affecté à leur conservation. Il entre encore dans les convenances et les besoins du *presbytère*, que le vicaire puisse y être logé, qu'il y ait des salles pour les assemblées de la communauté des prêtres.

PRÉTOIRE (*prætorium*). Ce mot désigna chez les Romains plus d'une sorte de bâtimens destinés à divers usages.

Dans les camps, le *prétoire* étoit la tente du général : dans les villes c'étoit le palais où demeuroit le préteur de la province; c'étoit aussi le lieu où les magistrats rendoient la justice. A Rome on appeloit *prætorium* le lieu où étoient logées les gardes prétoriennes. Il paroît aussi qu'on donnoit quelquefois le même nom, sans doute par allusion, aux somptueuses *villa* des grands de Rome.

PRIÈNE. Ville antique de l'Asie mineure, dont il reste encore d'assez vastes ruines, qui confirment ce que l'histoire nous apprend de sa richesse ancienne et de son étendue.

On reconnoît encore parfaitement l'enceinte de ses murailles. Trois de ses portes existent aujourd'hui, ainsi qu'une partie de sa citadelle. On y distingue les vestiges d'un théâtre, ceux d'un stade, et surtout les ruines magnifiques du temple de Minerve Poliade, déesse tutelaire de *Priène*. Sur une des portes de ce temple existe une inscription portant qu'Alexandre a consacré ce monument à Minerve.

Chandler nous en a représenté les restes comme étant un monceau de tronçons de colonnes et de pierres, dont l'accumulation semble prouver qu'un grand tremblement de terre fut seul capable de le réduire à un tel état de ruine. La façade du temple, lorsqu'il étoit entier, regardoit la ville, qui, assise par degrés sur les flancs de la montagne, s'étendoit, comme par étages, jusqu'au bord de la plaine. Au-dessous du temple sont des colonnes brisées et des fragmens de marbre, tristes débris d'édifices d'ordre ionique et d'ordre dorique.

Plus bas, et près de la muraille de la ville, est le terrain qu'occupoit le stade. Il étoit assez étroit, et il n'avoit qu'un rang de siéges placés sur le côté qui faisoit face à la plaine. Dans la montagne à gauche, en partant du temple, on voit un enfoncement avec quelques vestiges de théâtre. Les murailles de la ville subsistent encore dans leur pourtour, ainsi que plusieurs parties de murs dans l'enceinte de la cité; elles sont remarquables par leur solidité, comme par la beauté de leur construction.

Priène, sans y comprendre la citadelle, avoit trois portes. L'entrée d'une de ces portes avoit peu de largeur, si l'on en juge par une portion de l'arcade qui subsiste encore, et qui se compose d'un seul rang de pierres massives. Mais (ajoute Chandler) le temps a tellement miné les pierres sur lesquelles cette arcade est appuyée, et ces pierres sont tellement brisées et dérangées de leurs assises, qu'une ruine prochaine et entière menace ce monument.

Des recherches de Chandler dans les ruines de *Priène* il n'est guère résulté que quelques dessins de chapiteaux ioniques, de fragmens de frise avec leurs ornemens. Les voyageurs qui depuis ont visité l'Asie mineure, n'y ont rien recueilli de plus instructif sur le célèbre temple dont on a parlé.

PRINCIPAL, adj. m. Ce mot se prend aussi substantivement, comme lorsqu'on dit, par exemple, le *principal*, dans tout ouvrage, est d'en bien connoître le but. Il est clair que dans toutes les locutions semblables on sous-entend l'*objet* ou le *point*.

L'idée de *principal*, dans la théorie des beaux-

arts, et surtout de l'architecture, se fait aisément comprendre et définir par son idée opposée, qui est celle d'*accessoire*.

Tout ce dont on peut avoir une idée sensible se composant de parties, on est forcé de reconnoître deux choses; l'une, que ces parties ont entre elles un lien commun, un centre auquel elles aboutissent; l'autre, qu'elles ne sauroient avoir une égalité mathématiquement complète. C'est au contraire de leurs inégalités que naît leur harmonie: cette harmonie, principe du plaisir que notre esprit ou nos yeux y trouvent, procède de la loi générale, qui subordonne les uns aux autres les détails, autrement dit les accessoires, de ce qui forme l'ensemble, autrement dit le principal.

Oui, telle est une des causes du plaisir que nous font, soit les réunions des objets sensibles, soit les combinaisons des idées ou des choses de l'intelligence. C'est qu'effectivement ce que nos yeux et notre esprit veulent avant tout, c'est d'apercevoir sans fatigue et de comprendre facilement. Or, rien ne met plus de facilité à l'une et à l'autre opération, soit des sens dans les choses matérielles, soit de l'esprit dans les objets intellectuels, que ce qu'on appelle l'*ordre*. Mais cet *ordre*, entendu par excellence, tient à cette disposition établie par la nature qui, en chaque matière, a subordonné toutes les parties d'un tout à une sorte de hiérarchie, au moyen de laquelle nous discernons ce qui, sans cela, ne nous présenteroit que désordre.

Dans l'ordre politique, tout le monde conçoit que l'organisation sociale repose nécessairement sur des degrés ou des rangs, disposés de manière que notre esprit monte et descend facilement du dernier au premier, du premier au dernier. Que cet ordre soit bouleversé, il n'y aura plus que confusion. C'est la différence qu'il y a entre une multitude rangée en amphithéâtre, et une foule où tous les individus restent confondus, c'est-à-dire entre le désordre et l'ordre, principe universel qui régit tous les ouvrages de la nature et de l'art, et qui s'y manifeste par un certain point qu'on appelle le *principal*.

Tout dans la nature nous offre, en chaque catégorie d'objets, un point de réunion des parties avec leur ensemble, qui est comme leur centre, et qu'il faut savoir saisir, soit qu'on veuille expliquer l'ouvrage, soit qu'on veuille l'imiter. Dans toute production de l'esprit, il se trouve une idée primaire, une pensée capitale, un thème *principal* qui sert de fondement aux idées, aux pensées, aux raisons qu'on appellera *accessoires*, parce qu'elles semblent s'ajouter et se coordonner à ce qui est comme le noyau autour duquel elles se groupent.

Cette loi générale est donc également applicable aux œuvres de l'architecture; cet art, dont le système imitatif consiste surtout, comme nous l'avons montré plus d'une fois, à reproduire, non les ouvrages matériels de la nature, mais l'esprit et les principes qu'elle-même y a suivis, et particulièrement ce grand principe de l'*unité*, laquelle se manifeste dans une disposition qui admet nécessairement un point *principal* à quoi se coordonnent tous les points accessoires.

Quand on cherche à s'expliquer les nombreuses variations du goût, chez les modernes, en fait d'architecture, on ne tarde point à voir qu'elles sont provenues d'une confusion due à plus d'une cause, entre ce qui est le *principal*, ou est l'*accessoire*, soit dans le système de l'art, soit dans la simple composition d'un de ses ouvrages. Les Grecs avoient fixé dans cet art un type constant, qui ne fut autre chose que la mise en action de la loi d'*unité*, laquelle subordonne au *principal* toutes les parties accessoires. Ce fut la puissance de cette loi qui empêcha la *variété* d'outrepasser, chez eux, les limites que le goût lui assigne, c'est-à-dire qui empêcha ce qui n'est qu'*accessoire* d'envahir et d'usurper, dans les conceptions et l'exécution de l'art de bâtir, la place et le rang qui appartiennent au *principal*.

D'autres climats, d'autres besoins, d'autres usages, chez les peuples modernes, lorsque les arts de l'antiquité y reparurent, rendirent nécessaire plus d'une modification à la sévérité du système antique. Les quinzième et seizième siècles produisirent de célèbres architectes qui surent encore, tout en se permettant plus d'une sorte de modification aux modèles de l'antique, rester fidèles à la loi qui subordonne les détails accessoires et leurs variétés à ce qui est le *principal*. Mais ces variétés amenèrent bientôt des nouveautés, et d'innovations en innovations on vit l'architecte, secouant le joug de toute espèce de raison, prétendre que l'art n'étant fait que pour le plaisir des yeux, son seul objet devoit être de les amuser par une sorte de combinaison plus ou moins arbitraire de lignes, de formes et d'ornemens libres de toute sujétion significative. Dès-lors il n'y eut plus rien de *principal* dans aucune ordonnance. Tout accessoire put en prendre la place. Nulle raison ne réglant l'emploi ou la place de chaque détail, il n'y eut plus d'accord entre le tout et les parties, et l'on peut dire qu'il n'y eut plus ni partie ni tout.

Généralement donc il faut qu'il y ait dans chaque ouvrage un point *principal* qui domine et s'assujétisse les parties dont il se compose. Si ce qui de sa nature n'est qu'accessoire tend à devenir ou à paroître *principal*, l'ordre naturel des choses est renversé, la raison disparoît, et le caprice en prend la place.

Dans l'art de l'architecture, quelle est la qualité *principale* qui doit dominer toutes les autres? Le simple bon sens répond que c'est l'*utilité*, la première obligation de l'art étant de satisfaire aux besoins de l'homme et de la société. Mais l'art se composant de deux parties, dont l'une tient au besoin corporel, et l'autre au plaisir de l'esprit, il devra se faire un accord entre elles. Ainsi la solidité, condition pre-

mière de toute construction, et par conséquent de l'utile, sera le *principal*. Mais cette même solidité va devenir la source où l'accessoire, autrement dit l'*agréable*, puisera ses moyens, et de telle sorte qu'il cesseroit de plaire s'il se séparoit de l'utile. Ce dernier doit toujours, s'il n'y domine pas, s'y montrer plus ou moins comme *principe*. Qu'on supprime cette alliance, on dissout le lien de cette unité morale qui forme le secret de l'architecture considérée abstractivement.

Si maintenant on l'envisage sous un rapport moins abstrait, c'est-à-dire dans l'ouvrage positif de l'artiste ou dans chaque édifice en particulier, on trouvera que le mérite de chacun résultera, quant à sa composition et à son exécution, de ce même accord entre ce qui doit y être le *principal* et ce qui lui est *accessoire*. Il y a en effet pour chaque genre d'édifice une forme générique, indiquée par la propriété de sa destination, qui en est, si l'on peut dire, le type essentiel. Là résidera, pour la conception de l'ensemble, le point *principal* auquel devront correspondre et s'assortir tous les détails accessoires. Or, ce point *principal* doit être le régulateur et de la masse générale, et de toutes les parties que le génie ou le goût de l'artiste y associera.

Pour descendre à des notions encore plus pratiques, applicables à la composition matérielle des édifices, on dira que, par exemple, il doit se trouver dans chacun, soit un corps *principal* ou un avant-corps caractéristique, soit dans le plan un espace réservé en avant et significatif en rapport avec la destination spéciale qu'on lui connoît. Ainsi, dans l'élévation d'un palais, ce pourra être un avant-corps qui désigne la partie *principale* habitée par le propriétaire. Des avant-cours, des avant-portiques, des masses subordonnées distingueront, selon leur nombre ou leur grandeur, les différens degrés d'importance d'un édifice.

Dans tout genre d'habitation, et par conséquent de devanture, il y aura un étage *principal* qui se distinguera, ou par plus de grandeur, ou par une ordonnance, ou par une décoration plus ou moins riche, et toutefois d'accord avec le reste de la distribution.

Disons en un mot que la notion de *principal*, et toutes les applications qu'on en peut déduire, s'appliquent à tout dans l'architecture. C'est pourquoi nous n'alongerons pas davantage cet article; ses conséquences pratiques font la matière de beaucoup d'autres. Nous n'avons prétendu dans celui-ci qu'en présenter l'idée abstraite et en faire apprécier les conséquences.

PRINCIPE, s. m. On lit dans plus d'un lexique qu'on appelle ainsi les règles ou les lois qu'on doit observer dans chaque art. Il nous semble que le mot *principe* comporte une autre définition, qui, grammaticalement ou théoriquement parlant, ne permet pas d'en faire un simple synonyme de *règle* ou de *loi*.

Principe (en latin *principium*) indique, par le sens propre du mot, quelque chose qui doit être mis en tête, et qui doit se prendre comme signifiant *origine, cause primaire*. Nous croyons donc que, dans toute théorie, et surtout dans celle des beaux-arts, il faut appeler *principe* non toute règle et toute loi, mais toute vérité générale et fondamentale, d'où découlent d'autres vérités secondaires; que *principe* signifie une notion primaire ou élémentaire de laquelle on déduit des notions d'un ordre inférieur qui lui doivent leur évidence, et deviennent ce qu'on appelle des règles. (*Voyez* RÈGLE.)

Ainsi, par exemple, en morale (*ne pas faire à autrui ce qu'on ne voudroit pas qu'on nous fît*), au physique (*rien n'est venu de rien; rien ne retourne à rien*): ces axiomes ne s'appelleront point des règles, mais bien des principes féconds en conséquences, d'où émaneront les notions qui régissent la jurisprudence, ou celles qui expliquent les opérations de la nature.

Chaque art a dans sa théorie des *principes* d'où résulte l'ensemble des règles, qui, pour avoir de l'autorité, ont besoin de reposer sur des vérités reconnues de tout le monde, et qui forcent le bon sens de se soumettre aux conséquences qu'une saine logique en tire.

L'architecture, plus que tout autre art, a besoin d'appuyer ses règles sur des *principes* tels qu'on vient de les définir. Cet art manquant d'un modèle réel et sensible, qui force les yeux de comparer l'objet imité avec l'objet imitant, est tenu d'opérer dans ses œuvres par voie d'analogie plutôt que de similitude, c'est-à-dire d'imiter la nature, non dans l'ouvrage positif de celle-ci, mais dans les raisons de cet ouvrage, c'est-à-dire en s'appropriant les principes d'après lesquels s'est dirigée l'action de la nature.

Il résulte de là que la vertu imitative de l'architecture repose sur un sentiment en vertu duquel l'artiste interrogeant les ouvrages de la nature, et scrutant les raisons ou les causes de ses effets sur notre entendement ou sur notre ame, tâche de reproduire les mêmes impressions sur nous par des combinaisons semblables.

Par exemple, on s'est aperçu que la nature ne fait rien d'inutile, rien qui n'ait sa fin, et aussi des moyens proportionnés à l'accomplissement de cette fin. Dès-lors on a déduit de là ce principe, que dans l'architecture tout ouvrage ayant une destination, *tout détail doit tendre à se mettre en rapport avec elle*, c'est-à-dire *à être utile*.

En étudiant la nature, on s'est convaincu que cet *utile*, auquel tout doit tendre, a pour accompagnement l'*agréable* ou le *plaisir*, de telle sorte que la pensée seule peut les isoler, en subordonnant le second au premier. De là ce *principe*, que l'*utile et*

l'agréable doivent être unis, mais de manière que le dernier dérive du premier.

Nous avons, dans un grand nombre d'articles, fait connoître les *principes* divers d'où émanent les effets et les impressions de l'architecture. Nous ne les reproduirons pas ici; le présent article n'a pour objet que de faire bien comprendre quelle est la valeur ou la propriété d'un *principe* en architecture, en le considérant comme étant dans le fait une *vérité simple,* d'où l'on peut déduire des *vérités composées.*

Par exemple l'*unité* (*sit quod vis simplex duntaxat et unum*) est bien certainement un *principe* élémentaire de tous les arts, et par conséquent de l'architecture. Or, ce *principe* va nécessairement donner naissance à un autre, tel que celui-ci : *le tout doit être en rapport avec ses parties,* et par conséquent *chaque partie doit être en harmonie avec le tout;* car, sans cela, il n'y a plus d'unité. De là donc s'ensuivra, par application particulière, *qu'un grand tout doit avoir de grandes parties.*

Ainsi, ce qu'on appelle *principe,* quel que soit le degré qui lui est propre, est comme l'énoncé d'un fait reconnu et avoué par l'expérience, ou, si l'on veut, une vérité à la fois intellectuelle et sensible sur laquelle on ne sauroit controverser, parce qu'elle a l'assentiment universel.

Maintenant les règles qu'on peut déduire des *principes* étant de nature à s'appliquer à un grand nombre de détails et de circonstances, on est obligé de reconnoître qu'elles n'auront point la même autorité. Les *principes* sont incontestables, les règles comporteront des exceptions; beaucoup de causes locales s'opposent à leur rigoureuse application. Le goût, par exemple, dépendance nécessaire du sentiment, aura aussi ses *principes* indépendans des rigueurs de la raison ou du raisonnement. De là cette partie d'arbitraire qu'il introduit dans beaucoup de règles pour en atténuer la sévérité. (*Voyez* GOUT.) Ce sera donc à la faveur de ses exceptions que les abus et les vices s'introduiront dans le système rationnel de l'architecture.

Pour en donner un exemple, il n'y a certainement ni *principe* plus avoué, ni règle plus constante que le *principe* et la règle qui veulent que *le foible soit porté par le fort.* Cependant on trouve, dans certaines formes adoptées généralement, une exception à cette pratique, exception avouée par l'usage, et contre laquelle ni le goût ni la raison ne réclament. On veut parler de la forme usitée pour les consoles, et de celle qu'on donne aux termes. Les consoles, à la vérité, peuvent passer pour des détails d'ornement dans les entablemens, ou comme des caprices sans conséquence, lorsqu'elles supportent des bustes. La forme du terme, qui n'a guère aussi d'autre emploi dans la décoration, paroit devoir solliciter la même faveur d'exception, lors même qu'on l'applique (comme il y en a plus d'un exemple) à servir d'accompagnement à quelque rétable ou fronton adossé. Mais tirer de ces licences tolérées par le goût la conséquence qu'on pourroit employer des termes isolés, à devenir les supports d'entablemens et de frontons en toute réalité, seroit une aberration intolérable.

PRISON, s. f. Lieu clos et muré, bâtiment solidement construit, où l'on renferme ceux qui, par différentes raisons et pour plus ou moins de temps, sont privés de leur liberté.

Dès qu'il y eut des sociétés il y eut aussi des hommes ennemis de la société et des lois. La conservation de la société exigea des lois répressives de tout ce qui peut troubler l'ordre. La répression la plus active fut la crainte des peines. Leur application exigea des jugemens, et il fut nécessaire de s'assurer de la personne du prévenu. De là le besoin des *prisons* pour y enfermer les prévenus de délits, et encore pour y retenir ceux contre qui la peine de détention est portée.

Chez les anciens il y eut des *prisons* publiques, *carceres,* et des *prisons* privées, *ergastula.* Un état de société différent de celui de nos siècles modernes rendit sans doute les établissemens des *prisons publiques* moins nombreux et moins considérables. Deux causes, à Rome surtout, rendent compte de cette différence : la première fut le pouvoir absolu des pères, la seconde l'état d'esclavage.

Une grande partie de la société se trouvoit ainsi comme placée en dehors de ce que nous appelons la *vindicte publique.* Chaque maison avoit en quelque sorte sa juridiction, et l'esclave, selon la volonté du maître, subissoit des peines correctionnelles, au nombre desquelles on comptoit la *prison.* L'*ergastulum* n'étoit autre chose que la *prison* des esclaves; et l'origine grecque de ce mot semble désigner que c'étoit un lieu destiné à un travail pénible, sans doute, auquel le prisonnier étoit condamné.

Des mœurs différentes, les changemens survenus dans l'etat des personnes, dans la police des villes, la jurisprudence et les lois, ont introduit chez les modernes, avec la nécessité d'un plus grand nombre de *prisons,* des réglemens fort divers pour leur disposition et pour leur construction.

Cette partie d'ordre, de bonne police et de distribution intérieure des *prisons,* seroit la matière d'un ouvrage où l'architecte trouveroit des notions propres à le diriger dans les ouvrages de ce genre qu'on lui demanderoit.

Il suffira, à cet article, d'indiquer par quelques notions générales les diverses manières de pratiquer les *prisons,* selon la variété de leur destination. Nous dirons ensuite ce que doit être à l'extérieur une *prison* considérée architectoniquement, sous le rapport du caractère qui doit la distinguer.

Jusqu'ici généralement il a été construit fort peu d'édifices destinés à être spécialement et exclusivement des *prisons.* Tant qu'on ne vit dans une *prison*

qu'un local propre à séquestrer les individus, sans distinction des causes de détention, du genre de délit et de la nature des reclus, beaucoup de bâtimens tout faits, quoique pour d'autres usages, dûrent paroître propres à leur nouvelle destination. Ainsi une multitude de constructions élevées dans le moyen âge, beaucoup de vieux châteaux, des forteresses désormais inutiles à la guerre, furent et devinrent des *prisons* toutes faites. Ainsi nous avons vu Paris, jusqu'à un demi-siècle en arrière, n'avoir guère d'autres *prisons* que d'anciens *castels*, qu'on appeloit *châtelets*, quelques forts placés jadis comme défenses, et faisant partie de la circonvallation de ses murs.

De ce genre furent surtout, et sont encore dans beaucoup de pays, les *prisons* qu'on appelle *prisons d'Etat*. Aucune n'exige plus de sûreté, plus de facilité pour empêcher toute communication ou correspondance avec les prisonniers. Les délits dont ils sont prévenus, le caractère de ceux qui le plus souvent sont sous le poids d'une accusation politique, et qui tiennent à quelque parti, veulent qu'ils soient entièrement isolés et mis au secret dans l'intérieur, et que rien ne leur parvienne du dehors. Les forteresses du moyen âge ont tout ce qu'exige une *prison d'Etat* : des murs fort épais, peu de fenêtres et de petites ouvertures, des fossés pleins d'eau qui les isolent, des ponts-levis, des guichets, etc. On citeroit, je pense, peu de *prisons d'Etat* en Europe, qui ne soient placées dans de semblables constructions, et s'il en falloit faire exprès, il seroit peut-être difficile d'y réunir plus de convenances.

Mais les *prisons*, dans leur rapport avec la saine police des villes et des institutions sociales, doivent être, soit pour leur distribution intérieure, soit pour leur emplacement et leur construction, l'objet d'une classification spéciale qui déterminera le genre de chacune.

On a déjà fait observer combien sont diverses entre elles les causes qui décident de l'arrestation et de la détention des individus. Le pire de tous les régimes en ce genre, est celui qui tend à confondre et à réunir entre eux, dans le même local, non-seulement les prévenus avec les condamnés, mais les prévenus d'un certain genre de délit avec ceux d'un autre genre.

Il semble donc qu'il devroit y avoir une *prison* particulière, ou si l'on veut, dans la même enceinte, un espace séparé pour tous ceux qui sont détenus par simple prévention, par mesure de prévoyance, comme impliqués dans une affaire criminelle, et qu'il importe d'isoler de l'accusé principal. Or rien ne seroit plus facile à réaliser dans le plan bien entendu d'une *prison*. Jusqu'ici l'économie des gardiens et la facilité des soins de la surveillance ont porté à réunir le plus possible de prisonniers dans un même local. Il est certain que cette réunion tend à diminuer le nombre des surveillans; mais il est peut-être vrai aussi que des divisions bien faites seroient un grand moyen d'ordre et de tranquillité.

Sans aucun doute il faut une *prison* particulière pour ceux qui sont condamnés à la peine de détention. C'est ici que doit avoir lieu une distribution intérieure qui permette de classer les détenus selon la gravité du délit et la durée de la peine, selon les âges, et aussi selon l'état des personnes. On ne sait que trop combien la fréquentation d'hommes très-diversement coupables peut être dangereuse, et combien une peine faite pour corriger des inclinations vicieuses, loin de produire cet effet, enhardira par de funestes leçons à s'enfoncer dans le vice.

On est parvenu depuis du temps, d'après l'exemple de quelques pays, à introduire dans les *prisons* de correction un régime de travail proportionné à l'âge, aux facultés, à l'industrie des prisonniers. Cet établissement, outre l'avantage d'obvier aux dangers de l'oisiveté, mère de tous les vices, a pour objet d'offrir des ressources utiles à ceux qui, après le temps de leur réclusion, sont rendus à la société : la vente des objets fabriqués tourne à la fois au profit de l'établissement et des prisonniers, auxquels on rend, lorsqu'ils sortent, les épargnes qu'on a faites pour eux.

Une semblable *prison* demandera de grandes et belles dispositions pour les différentes salles de travail, pour les magasins et dépôts d'objets fabriqués, pour les logemens des inspecteurs, gardiens, concierges, etc.

Il est une sorte de *prison* qui semble demander dans son intérieur des dispositions toutes particulières, et qui s'éloigneront de la sévérité du régime que les autres nécessitent; on veut parler des *prisons* pour dettes. La réclusion est moins ici l'effet d'une peine prononcée par la loi, qu'un moyen de contrainte légale exercé par le créancier contre son débiteur pour en obtenir le paiement. S'il y a des débiteurs qui frustrent leurs créanciers par fraude, il s'en trouve aussi que des accidens imprévus rendent insolvables. La loi, pour l'intérêt du commerce, permet la contrainte, mais l'équité veut qu'on ne confonde pas de semblables détenus avec les criminels ou les prévenus de crime. Une *prison* pour dettes n'aura donc ni à l'extérieur ni dans son intérieur l'aspect d'une maison de force, où tout doit annoncer ou inspirer une sorte de terreur. Cette *prison* tiendra plutôt du caractère des hospices; elle offrira des logemens sans luxe, mais pourtant commodes, des lieux de réunion, des cours, des promenoirs, etc. Le détenu pour dettes est souvent obligé, pour l'arrangement de ses affaires, de recevoir du monde, et rien n'oblige de le priver des communications du dehors.

Nous en avons dit assez pour faire sentir les variétés que l'architecte est tenu d'apporter dans les dispositions intérieures des *prisons*.

Quant à l'extérieur, on voit qu'à peu d'exceptions près une *prison* étant un lieu de sûreté et de force, doit autant qu'il sera possible être isolée, environnée même d'un mur, pour rendre la garde du bâtiment

principal plus facile. Sa construction doit être de matériaux les plus solides, de pierres les plus dures. Les étages seront voûtés, pour qu'il ne puisse y avoir de moyen d'intelligence entre ceux qui les habitent; des terrasses occuperont le comble, et seront encore, par les sentinelles qu'on y placera, un moyen de surveillance important.

Quant au style et au caractère de l'édifice, on doit dire que toute application d'ordres et de colonnes, si elle n'y est un défaut, y passeroit pour une inconvenance. Quoique l'on puisse trouver dans la gravité et la sévérité de l'ordre dorique plus d'une nuance propre à exprimer l'idée de force qui appartient au caractère d'une *prison*, il nous semble cependant qu'un semblable édifice doit être considéré comme en dehors de l'échelle des tons architectoniques. L'idée seule de la destination du local doit commander à l'extérieur l'absence de tout luxe et de tout ornement. Or toute ordonnance de colonnes comporte, pour sévère qu'elle soit, des détails, des profils, des accords de lignes, d'intervalles, des proportions, d'où naît pour les yeux un agrément dont il semble que l'esprit préfère l'absence dans le frontispice d'un lieu de peine et de correction.

L'harmonie qui doit unir entre eux le dedans d'un édifice avec son dehors nous semble encore une raison qui doit tendre à priver l'extérieur de tout agrément que l'on trouveroit en contradiction avec l'aspect de l'intérieur. Toutes les parties de cet intérieur devant être massives, simples et sans détails, le style de l'extérieur devra s'y conformer.

Nous avons indiqué, dans l'emploi qu'on fit en beaucoup de lieux, des châteaux forts et donjons du moyen âge, pour servir de *prisons*, la cause qui dispensa pendant long-temps de construire des édifices exprès pour cette destination. Cependant il ne manque pas d'exemples modernes à citer qui peuvent guider l'architecte soit dans la disposition intérieure, soit dans le caractère extérieur des *prisons*.

Pour ce qui est de la distribution et du plan d'une *prison* de correction, on ne connoît pas d'ensemble mieux combiné que celui de la maison correctionnelle de Gand. Il seroit difficile d'imaginer un plan qui, dans un espace donné, contienne autant de corps de bâtimens séparés entre eux, tous isolés, suffisamment aérés, et liés plus heureusement à un centre commun. Ces avantages sont dus à la forme octogone du plan; chacun des rayons qui répondent aux angles est un corps-de-logis, ce qui donne entre chacun d'eux l'espace d'une cour. Une grande cour, octogone elle-même, occupe le centre auquel aboutit chacun des corps de bâtiment en se rattachant au bâtiment qui forme cette cour. C'est une sorte de réseau dont les fils correspondent au centre. L'on comprend comment cette grande division de bâtimens séparés est favorable à l'ordre et à la tranquillité, et combien la surveillance y devient facile.

Palladio, liv. III, ch. XVI de son *Traité d'Architecture*, a donné en peu de mots les idées les plus justes sur l'établissement des *prisons*. « Elles doivent » être (dit-il) placées dans un lieu sûr et entourées de » hautes murailles qui les garantissent de l'attaque » des séditieux. Il faut les faire saines et commodes, » parce que leur objet est non de punir, mais seulement de retenir ceux qu'on y enferme. On devra » donc construire les murailles de grandes pierres, » cramponnées avec du fer et du bronze, et ensuite » on les revêtira, tant en dedans qu'en dehors, de » briques. Par ce moyen on préservera leur intérieur de l'humidité, sans diminuer la solidité de la » construction. On placera les logemens des gardiens » à portée des chambres des prisonniers, pour qu'on » puisse facilement les surveiller. »

On trouveroit à citer, en Italie, plus d'une *prison* ou maison de correction conçue et disposée avec beaucoup d'intelligence. Telles sont à Rome les *carcere nuove;* telle est à Milan la maison de correction, dont le plan offre une distribution intérieure conçue avec beaucoup de symétrie et d'intelligence.

Mais s'il nous faut citer quelque *prison* qui, par sa masse extérieure pour le style et le caractère de son architecture, réponde à l'idée que le goût et l'esprit des convenances se font d'un semblable édifice, nous sommes obligés de prendre nos exemples dans les ouvrages en ce genre les plus récens.

En France nous ferons mention de la *prison* de la ville d'Aix, construite sur les dessins de Ledoux. Sa masse offre un grand caractère de simplicité: c'est un quadrangle dont les quatre faces sont pareilles; chacune se compose d'une grande ligne que terminent deux espèces d'avant-corps, qui toutefois sont sans saillie, mais que distinguent leurs couronnemens formés non par des frontons, mais par des massifs triangulaires sans aucune moulure. Tel est aussi celui qui tient la place de fronton sur le péristyle de colonnes très-courtes qui occupe le milieu de chaque face et en désigne l'entrée. Les quatre façades sont toutes lisses et ne sont percées que par des ouvertures rares et fort petites; l'entablement le plus simple règne tout à l'entour.

L'Angleterre nous paroît avoir en ce genre le monument le mieux caractérisé, le plus solide, le mieux construit et le plus propre à servir de modèle quant au goût : on veut parler de la prison de Newgate, bâtie à Londres par M. Dance, dans la dernière moitié du dix-huitième siècle. L'architecte a fort judicieusement appliqué à la façade de son édifice le style de certains palais de Florence, bâtis vers les quinzième et seizième siècles, et dont l'extérieur, comme on l'a dit (*voyez* Bossage), offre l'emploi le plus colossal des énormes matériaux que la Toscane fournit à l'art de bâtir.

La *prison* de Newgate est un édifice ainsi bâti avec la pierre de Portland. Sa longueur est de 300 pieds,

sa hauteur de 46 pieds; mais les fondations ont encore en terre 30 pieds de profondeur.

La façade, des plus régulières, offre une grande ligne, mais ingénieusement interrompue par quelques masses de hauteur différentes, qui, sans rompre l'unité, y offrent une variété qui plait d'autant plus, que l'on en voit sans peine la raison.

Ainsi le corps du milieu, qui est l'habitation du concierge, comporte deux étages, sans comprendre le rez-de-chaussée, et chacun de ces étages est percé de six fenêtres en arcades, formées, ainsi que les trumeaux, de bossages moins prononcés que ceux du reste de la masse. Cette nuance contribue à faire valoir le caractère de tout le reste. Le fronton qui couronne ce corps du milieu est propre encore à le distinguer, et à le faire reconnoître pour ce qu'il est.

De chaque côté de ce corps de bâtiment est une autre masse subordonnée et beaucoup plus petite; ce sont deux portes qui conduisent à chacune des deux divisions de la *prison*. Leur masse en bossages se termine par une arcade grillée, et occupe le renfoncement produit par le corps du milieu.

Deux grands corps de bâtiment entièrement taillés en bossages forment le principal de cette masse; ils n'ont ni portes, ni fenêtres, ni ouverture quelconque. Seulement des niches rustiques, incluses dans des parties ceintrées qu'on a pratiquées sur les deux avant-corps de bâtiment dont on a parlé, reçoivent des statues dont les sujets sont en rapport avec l'édifice.

L'un de ces deux corps de bâtiment fait retour avec une rue; l'autre retourne sur une cour qui est celle du tribunal correctionnel, lequel fait suite de ce côté avec la *prison* dont il est une prolongation. Il y a un conduit par lequel les prisonniers arrivent de la *prison* au tribunal.

Il faut dire en définitive de ce monument, sous le rapport de l'architecture, que c'est un des plus remarquables qu'il y ait à Londres, et qu'aucun autre de ce genre ne sauroit, dans toute l'Europe, lui être comparé.

PRIVÉ, ou Cabinet d'aisance. (*V.* Latrines.)

PROFESSEUR, s. m. On appelle ainsi celui qui, versé dans une science ou dans un art, en enseigne les élémens et les règles dans les écoles publiques.

PROFIL, s. m. L'acception simple et la plus ordinaire de ce mot est celle qui, dans la peinture, se rapporte à la délinéation du visage. On en use par opposition au dessin qu'on appelle *vu de face*, ou *de trois quarts*. Le *profil*, dans un portrait, est ce qui fait connoître avec le plus de précision la conformation des parties principales, leur saillie, leur enfoncement, et ce qui en forme le caractère essentiel, résultat de la charpente osseuse dont on juge mieux les formes lorsqu'on la considère de côté.

En architecture on a donné par analogie le nom de *profil* à ce qu'on appelle aussi *la coupe d'un bâtiment*. On suppose qu'une section perpendiculaire en représente et en découvre le dedans. L'on use de cette convention graphique pour faire connoître les hauteurs et largeurs, les épaisseurs des voûtes, murs et planchers. Cette opération donne très-véritablement les *profils* de chaque partie, comme le dessin de côté d'un visage en montre les contours.

On a donné par la même raison le nom de *profils* aux membres et moulures dont se composent les corniches, les entablemens, les bases et les socles des soubassemens. Effectivement, si l'on considère en face un entablement, il sera très-difficile et peut-être impossible d'assigner à chaque partie saillante ou rentrante sa mesure exacte en rondeur. Ce sera au contraire, comme chacun en peut juger, à l'angle d'une corniche, ou au retour qu'elle fait dans un piédestal isolé, par exemple, qu'il est facile de compter, d'apprécier non-seulement le nombre et les formes de ses moulures, mais particulièrement la mesure de leur saillie les unes sur les autres.

Les saillies des parties de la modénature et les renfoncemens qu'on y produit sont la cause principale de l'effet qu'on peut attendre d'un entablement; aussi l'architecte, pour s'en rendre compte, ne manque-t-il jamais, dans ses dessins, de tracer le *profil* de l'ensemble de moulures qui doit couronner son édifice.

Par suite de cet usage, après avoir donné le nom de *profil* au dessin pris ainsi d'angle d'un ensemble de moulures, on l'a donné aussi aux détails ainsi représentés, et on a appelé *profils* les objets séparés qu'on trace de *profil*.

Nous ne croyons pas nécessaire de donner ici la nomenclature de tous les objets auxquels on donne habituellement le nom de *profils*, tels qu'*astragale*, *quart-de-rond*, *doucine*, *congé*, etc. Chacun de ces mots a son article à part, auquel nous renvoyons le lecteur.

PROFILER, v. a. Défini sous son rapport purement technique, ce mot signifie tracer de côté, et vus d'angle, les membres, les parties et les moulures qui entrent dans la composition d'un entablement, d'une corniche, d'un socle, d'un soubassement, etc.

Mais *profiler*, en théorie, comporte une idée plus étendue. Ce mot signifie, non pas seulement le petit artifice de délinéation dont l'article précédent a défini la notion, non pas uniquement l'art de tracer de profil ou d'angle les membres de l'architecture, mais bien l'art de les composer, de les distribuer, de les ménager, de les faire exécuter selon les convenances générales du bon goût, selon le caractère exigé par la destination des édifices, selon la gran-

deur de leur masse, selon la distance d'où ils doivent être vus, et par conséquent selon l'effet qu'ils doivent produire.

Il y a, sous le rapport le plus général, et à part de toutes les convenances, un art de *profiler* qui puise ses règles dans un certain sentiment qu'on appelle le *goût* en fait de decoration. Or, les profils d'un édifice sont une partie essentielle de sa décoration. Les monumens antiques, et surtout ceux des Grecs, présentent des modèles de goût en ce genre. Ce goût tient au choix des membres qu'on emploie; il tient à leur disposition et à leur proportion. Les profils des chapiteaux, des bases de colonnes, des entablemens dans les monumens grecs, sont remarquables par une justesse de rapports, par une précision d'exécution, par une délicatesse qui communique au tout un je ne sais quoi qui ressemble à ce qu'on appelle *esprit* et *expression* dans les statues. On ne voit point que les Grecs aient surchargé leur architecture de membres multipliés, comme trop souvent cela fut pratiqué dans les derniers âges de l'architecture romaine. Généralement ils n'employoient qu'un petit nombre de moulures, et chacune avoit son intention particulière. Ils les disposoient conformément à leur destination; car il n'est aucun membre qui, mis à sa place, n'ait un office particulier. Il y a surtout, quant à la proportion, quelques principes régulateurs qu'il faut connoître. Ainsi les entablemens se composent, non de détails arbitraires, mais de parties qui, supposées les unes au-dessus des autres, sont tour à tour destinées à être soutenues et à soutenir. Il est à remarquer que dans l'esprit de ces différentes fonctions, toujours on trouve un membre principal auquel les autres sont subordonnés, et qui en est ou soutenu ou renforcé. Si la forme du principal membre est rectangulaire, la forme de ceux qui le soutiennent ou l'appuient sera tracée par une ligne courbe. La bonne apparence de l'ensemble dépendra beaucoup de la saillie de chaque membre. Si cette saillie est trop petite, l'effet en sera froid et maigre; si elle est trop forte, l'impression de lourdeur s'ensuivra. Les anciens ont su éviter heureusement ces deux excès. Leur méthode, selon Vitruve, consistoit en cela, qu'ils donnoient volontiers à chaque membre autant de saillie que de hauteur. Les meilleurs édifices qui nous sont restés de l'antiquité confirment à cet égard la doctrine de Vitruve. Quelquefois aussi l'on prenoit l'ensemble de la hauteur de plusieurs membres pour en faire la mesure de la saillie du membre le plus élevé, et qui devoit couvrir les autres membres plus petits qui lui étoient subordonnés.

De ce peu de notions sur les principes de l'art de *profiler* et le goût qui le dirige, on peut facilement conclure que les variétés dont cet art est susceptible sont autant de moyens qui contribuent à donner à chaque genre d'édifice le caractère que réclame sa destination. Les profils d'un édifice en constituent, si l'on peut dire, la physionomie. Il est, en effet, impossible que ce qui exprime aux yeux, et par suite à l'esprit, les idées opposées ou différentes de pesanteur ou de légèreté, de force ou de délicatesse, de simplicité ou de richesse, de grandeur, de puissance, de plaisir, de finesse, de précision, de correction ou de négligence, n'influe pas sur l'opinion qu'on se formera en général du genre de l'édifice, c'est-à-dire de son emploi ou des usages auxquels il est consacre. Comme on voit dans l'ordre de la société que la manière d'être vêtu, logé, accompagné, désigne fort clairement aux yeux le rang, l'état, la profession, les fonctions des personnes, comme le luxe, les formes et le plus ou le moins de richesse des costumes fait juger de l'importance ou de la dignité de ceux qui les portent, de même il est impossible que la mesure, le degré ou le genre des accompagnemens ne soient pas, pour un edifice, une manière de le caractériser, du moins aux yeux de ceux qui ont le sentiment, sinon la connoissance, des causes d'où procède en grande partie sur nous l'action des beaux-arts. Or, le moindre sentiment de ce principe force de reconnoître que la décoration en architecture est une partie considérable du langage de cet art, et l'on a cru que l'art et le goût de *profiler* entroient pour beaucoup dans le domaine de la décoration.

Le moindre sentiment de l'harmonie enseigne à l'architecte, et fait comprendre à tout le monde, combien il importe que ce qu'on appelle l'*ensemble des profils*, dans un édifice, réponde à la grandeur de sa masse. Un grand tout doit avoir de grandes parties. C'est, comme on l'a dit au mot Principe, un axiome en architecture; et l'inverse de cette proposition n'est pas une vérité moins évidente. L'entablement dans toute masse d'architecture est nécessairement ce qui forme l'ensemble de *profils* le plus nombreux. Or cette partie peut être considérée, par rapport au corps de l'édifice, comme la tête par rapport au corps de l'homme: rien de plus choquant qu'une tête exiguë sur une stature colossale, *et vice versâ*. Si l'entablement, ainsi que la tête de la statue, doit se conformer à la proportion du bâtiment, il faut aussi que les détails, comme les parties du visage dans une tête, participent aux donnés de l'ensemble, et cela non-seulement pour ce qui est des mesures, mais pour ce qui regarde l'effet. L'effet des profils dépendant non-seulement de leurs rapports entre eux, de l'accord comme de l'opposition de leurs formes et de leurs contours, mais aussi de leurs saillies et de leurs enfoncemens, il importe que l'architecte proportionne à l'effet de la masse générale l'effet des profils. Or cet effet peut se varier infiniment. Le plus ou le moins de fouillé, l'âpreté plus ou moins grande, le plus ou le moins de douceur dans le prononcé des moulures, contribueront à produire ce plaisir qui résulte du bon accord des parties avec l'ensemble de chaque monument.

Ce qu'on vient de dire de l'effet des profils, relativement à la dimension des édifices, on le dira également de la manière de *profiler* eu égard à la distance de laquelle les profils doivent être vus. La diversité des distances entre dans les considérations les plus importantes sur la composition et l'exécution de toute architecture. Parmi les monumens, il en est qui, n'ayant point d'intérieur, doivent figurer seulement par leur effet extérieur, comme les arcs de triomphe, les colonnes monumentales, etc. Ces sortes d'édifices ne sauroient prescrire aux spectateurs le point précis d'où ils doivent être vus. Nous avons dit ailleurs (*voyez* POINT D'ASPECT) qu'il est à cet égard une mesure de distance, indiquée par la grandeur du monument même, au-delà de laquelle on ne sauroit exiger des détails ou des profils, de faire le même effet que si on les voyoit de près. C'est donc pour leur vrai point d'aspect que doit être calculé l'effet des profils dans ces sortes d'ouvrages.

Mais les édifices qui se composent d'un local intérieur présentent à l'art de *profiler* les entablemens et autres objets, des points beaucoup plus fixes. Généralement on peut dire qu'il importe à l'effet de la grandeur, dans les intérieurs, que les profils soient tracés avec moins de sévérité et traités avec moins de saillie. Ces détails d'exécution, qui tendent à rapprocher des yeux l'objet sculpté, tendent aussi à atténuer l'effet général de l'espace, c'est-à-dire l'idée qu'on se fait de la dimension d'un local.

Il résulte de toutes ces considérations que l'art de *profiler* est en quelque sorte, pour l'architecture, ce qu'est l'art de moduler pour la musique, ce que sont les genres de style pour l'art d'écrire, c'est un moyen de rendre sensible le caractère plus ou moins grave, plus ou moins léger qui appartient à l'édifice, considéré sous le rapport de son emploi.

Les différens ordres sont, en quelque sorte, un résumé sensible, et de la doctrine générale, et des moyens de l'art de *profiler*. On sait assez que chaque ordre est l'expression, aussi claire qu'il soit possible que les lignes et les contours la donnent, des principales qualités morales, et des propriétés qui appartiennent à chaque genre d'édifice. Or chaque ordre diffère d'un autre, et par le nombre et par le goût des profils qui entrent dans ses combinaisons. L'ordre qui exprime la force et la solidité a un petit nombre de profils, et chacune de ses moulures se distingue par la plus grande saillie possible, par les formes les plus prononcées, par des passages brusques, et par l'absence de presque toutes les découpures ou des ornemens dont la sculpture se plaît, dans les autres ordres, à entailler les parties de la modénature. Qu'on oppose à l'aspect de cet ordre celui de l'ordre qui exprime la légèreté et la richesse : qu'y voit-on? des membres multipliés, des transitions plus douces d'une forme à l'autre, des saillies plus ménagées, des moulures dont l'ornement qu'on y taille atténue la sévérité. Il n'y a personne qui, en recevant de chacun de ces deux ordres une impression tout-à-fait contraire ou au moins différente, selon le degré d'évidence que l'artiste aura donné à l'expression de chacun, ne puisse se rendre compte du pouvoir qui appartient à l'art de *profiler*.

L'ordre doit bien une partie de son effet sur nos sens, dans l'emploi qui lui est donné, à la nature de sa forme générale, à sa constitution spéciale et à ses proportions ; mais si on le dénuoit de la parure en quelque sorte accessoire de ses profils, qui en sont comme le développement et l'explication, il perdroit une grande partie de sa valeur. Chaque ordre, si l'on veut, s'est approprié les profils qui lui conviennent, et semble, en se les associant, leur avoir donné une signification incontestable. Mais il n'en est pas moins vrai qu'il y a ici réciprocité, et que les profils contribuent aussi à fixer l'expression et le sens propre de chacun des ordres.

Tout ceci au reste a eu pour but de faire bien comprendre quelle est, dans le langage de l'architecture, la vertu des profils et l'importance de l'art de *profiler;* c'est à cela surtout que se reconnoît l'habileté de l'architecte. Cet art est en quelque sorte pour lui ce qu'est la diction pour l'écrivain ; et comme il est rare que ce qui fait le mérite du style ne se trouve pas chez les auteurs que recommande aussi celui de l'invention et du génie, de même on verra rarement les ouvrages d'architecture les plus célèbres ne pas briller également par l'art de *profiler*.

PROJECTION, s. f. On appelle ainsi dans le dessin la représentation d'un objet quelconque en perspective, c'est-à-dire tel qu'il paroîtroit si on le regardoit d'un certain point.

PROJECTURE, s. f. Se dit de toute avance qu'ont les membres d'une architecture, ses moulures et ses ornemens, soit avec encorbellement, comme les corniches, les balcons, les trompes, les galeries de charpente ; soit sans encorbellement, comme les pilastres, les tables, les chambranles, les cadres, les architraves, etc.

PROJET, s. m. On donne ce nom, dans l'architecture, au dessin plus ou moins rendu par lequel on représente en plan, en coupe et en élévation, soit le bâtiment qu'il s'agira d'exécuter conformément aux intentions de celui qui fait bâtir, soit l'ensemble d'un édifice non commandé, mais dont les élèves principalement doivent, pour s'exercer, figurer à leur gré tous les détails d'après un programme donné.

On appelle aussi *project* le mémoire en gros de la dépense à laquelle peut monter la construction du bâtiment projeté. (*Voyez* DEVIS.)

Depuis que les grands ouvrages d'architecture sont devenus rares, par l'effet d'une nouvelle direction des mœurs et par les diverses causes qui changent

l'esprit et le goût des nations, les *projets* de grands monumens se sont singulièrement multipliés. Beaucoup d'architectes habiles ont à peine, dans le cours d'une longue carrière, pu réaliser l'exécution d'un monument durable; mais ils ont cru devoir faire part aux âges suivans des *projets* qu'ils avoient conçus; et les ouvrages qu'ils ont publiés par le secours de la gravure ne sont guère remplis que de monumens qu'ils avoient projetés.

A mesure aussi que s'est fait sentir la disette d'occasions propres à exercer le talent des architectes par de grandes constructions, on diroit que le génie des vastes entreprises auroit pris un singulier accroissement sur le papier. A peine reste-t-il des plus célèbres architectes qui ont le plus construit dans les quinzième, seizième et dix-septième siècles, et le plus en grand, quelques légers dessins de leurs conceptions; et ces dessins sont fort loin d'avoir l'étendue, le fini d'exécution et l'importance qu'on voit mettre aujourd'hui dans les écoles aux études des moindres élèves. Ainsi toujours et dans tous les arts il y a un mécanisme de travail qui semble s'accroître et se perfectionner à mesure que l'art et son génie décroissent.

C'est particulièrement dans les écoles que l'on exerce les jeunes gens sur ce qu'on appelle des *projets*. Ces sortes d'ouvrages, ou pour mieux dire leurs sujets, n'ont aucune destination; ils sont dans leur genre ce que sont dans les colléges les sujets oratoires qu'on appelle *amplifications*, et sur lesquels on exerce l'imagination des écoliers.

Il en est ainsi de la plupart des programmes de monumens qu'on propose à ceux qui veulent courir la carrière de l'architecture. La manière dont chacun rend ces sortes de *projets* fait connoître le degré d'intelligence et d'imagination qu'il portera par la suite dans les édifices qui pourront lui être confiés; et l'on pense que, la grandeur des compositions exigeant une plus grande difficulté, celui qui se sera montré habile dans des sujets vastes et compliqués saura se jouer des *projets* plus simples et plus assortis aux besoins ordinaires.

D'autre part, on a quelquefois pensé que le talent de l'architecte devant, selon les temps, se conformer aux besoins et aux proportions que les mœurs demandent à l'architecture, il pourroit convenir de proposer plus souvent aux élèves de ces *projets* usuels et qui forcent à se soumettre aux sujétions si variées que les localités imposent, et dont le talent doit apprendre à triompher.

PROJETER, v. a. C'est ou concevoir l'idée générale d'un monument, d'un édifice quelconque, ou en fixer l'idée par le dessin.

PROMENADE, s. f. Ce mot, comme l'on sait, exprime et l'action de se promener, et le lieu où l'on se promène. C'est sous cette dernière acception que le mot *promenade* peut trouver sa place ici; encore doit-il être entendu que c'est en tant qu'une *promenade*, par sa disposition, par la distribution de son ensemble, et par ses accessoires, demande l'intelligence ou le goût d'un architecte, et ce genre de combinaisons qui entre dans les attributions de l'art.

La nature toute seule peut offrir, et elle offre le plus souvent aux plaisirs de la *promenade*, tout ce que désire celui qui veut mêler à ce que l'exercice a de salutaire, les douces impressions du spectacle de la vie champêtre. Ainsi les habitans des villes qui vont chercher à la campagne les images de la simple nature trouvent dans les champs des *promenades* illimitées, des points de vue toujours changeans, et toutes les variétés que donnent les bois, les prairies, les champs cultivés, et même les sites agrestes. Les *promenades* faites par art ne sauroient réunir au même degré ces sortes d'agrémens; car il ne faut pas mettre au nombre de ces *promenades* celles des jardins du genre irrégulier, qui, faits dans de vastes espaces et avec l'intention de paroître la nature elle-même, rentrent dans l'ordre des *promenades* sans art, ou ce qu'on appelle *promenades dans les champs*.

C'est donc dans des espaces limités, sur un terrain donné, et avec des dispositions combinées pour l'usage auquel on la destine, que doit se faire reconnoître une *promenade*.

Il résulte de là que l'idée ainsi définie de *promenade* se lie avec celle de *jardin* considéré en grand. Effectivement nous voyons que les plus célèbres *promenades* devenues publiques ont dû leur origine aux jardins des plus grands palais; aussi les désigne-t-on sous le nom de *promenades* et sous celui de *jardins publics*.

Naturellement les grands jardins qui accompagnoient les anciens châteaux devinrent des *promenades* publiques. Le goût selon lequel ces jardins avoient été disposés et plantés se trouva si conforme à ce nouvel objet, que c'est encore sur leur modèle qu'on peut le mieux tracer les règles à suivre dans la disposition d'une *promenade* publique.

Ce qu'exige sa disposition, c'est un emplacement étendu qui réunisse pour les saisons différentes, pour les diverses températures, des positions où les promeneurs puissent se mettre à l'abri des influences nuisibles. Il est essentiel encore qu'un lieu qui rassemblera en grand nombre toutes les sortes d'âges, de professions, de goûts et d'inclinations, présente dans la variété de ses localités, tantôt de vastes parties découvertes, de grandes allées où la multitude circulera sans embarras, tantôt des endroits plus retirés, des ombrages solitaires propices à l'étude ou à la méditation.

La bonne distribution d'une *promenade* publique demande un grand plan, composé lui-même de grandes parties. Ce plan doit être régulièrement planté d'arbres dont le feuillage produise un ombrage que le soleil ne perce point. On y pratique des

allées droites, larges, commodes, et assez multipliées pour que l'on ait la liberté de choisir celles où l'on aime à se retrouver et celles où l'on peut s'éviter. Les allées en ligne droite sont le caractère essentiel d'une *promenade* publique; on conçoit combien, indépendamment des autres raisons, il importe au bon ordre qui doit régner en de pareils lieux, que des sentiers tortueux, des massifs sinueux, ne viennent point prêter leurs détours à des rendez-vous ou à des rencontres dont la décence doit éloigner la possibilité.

Une *promenade* publique, ainsi qu'on le voit, demande un terrain uni; les inégalités d'un terrain montueux et pittoresque s'accorderoient mal avec des allees droites et symétriques. Cependant on y peut pratiquer des élévations artificielles, telles que des terrasses où l'on monte par des pentes ménagées avec art ou par des rampes construites plantées d'arbres et decorées de vases de fleurs ou de statues forment un coup-d'œil qui paroît agrandir l'espace en multipliant ses plans.

Il est facile de voir qu'en parcourant quelques-unes des règles à suivre pour la formation d'une *promenade* publique à l'usage d'une grande ville, cet essai de théorie n'a rien de nouveau ni d'imaginaire; et sans doute on s'est aperçu que le précepte ici n'iroit pas loin pour trouver l'exemple qui l'autoriseroit. La ville de Paris, qui réunit plus qu'aucune autre ville de célèbres *promenades* publiques, les doit aux grands jardins qui accompagnent les plus grands de ses palais. Ces jardins ne furent pas, dans l'origine, destinés à la réunion du public; mais ils se sont trouvés tellement propres à cet usage, qu'on les doit citer comme les vrais modèles de ce genre.

Ce n'est pas qu'une *promenade* publique demande absolument le luxe des statues, des ornemens et de tous les embellissemens que présentent les jardins devenus publics, dont on vient de faire mention. Ce fut sans doute comme faisant partie de maisons royales, qu'ils furent autrefois ornés avec cette somptuosité. Sans aucun doute une *promenade* publique peut remplir son objet et plaire à moins de frais. Le plus grand nombre de ceux qu'elle rassemble, ou est indifférent à ce luxe, ou peut-être même y désireroit un aspect sinon tout-à-fait champêtre, du moins propre à faire oublier les idées ou les impressions de la ville.

La ville de Paris offre encore sous ce rapport un autre genre de *promenade* publique, celle qu'on nomme des *Champs-Élysées*, où, sur de plus vastes espaces, la multitude trouve des ombrages frais, des allées spacieuses, de grandes places découvertes pour toutes les sortes de jeux et d'exercices, des routes où les chevaux et les voitures circulent, et toutes sortes de lieux de retraite ou de divertissement.

PROMENOIR, s. m. Lieu où l'on se promène.

Le mot *promenoir* auroit dû être le mot propre pour signifier ce que nous avons vu qu'on exprime en français par le mot *promenade*, au moyen du double emploi qu'on lui donne. L'usage, ce tyran des langues, ayant affecté au lieu où l'on se promène le mot qui exprime l'action de se promener, le mot *promenoir* seroit entièrement déplacé aujourd'hui, et tout-à-fait impropre pour caractériser les endroits publics surtout qui sont destinés à la promenade du grand nombre. On l'emploieroit encore fort improprement à désigner un jardin.

Il nous semble dès-lors que *promenoir* sera resté dans la langue comme un synonyme, qui exprime une espèce de lieu propre à se promener, mais different dans sa situation, et par son emploi beaucoup plus restreint, de ceux dont il a été question dans l'article précédent.

Le goût et l'exercice de la promenade ne sauroient être les mêmes sous tous les climats. Les mœurs et les usages des peuples doivent apporter beaucoup de différences en ce genre. La promenade, comme exercice utile à la santé, n'étoit ni méconnue ni négligée chez les anciens. Mais les institutions particulières, telles que celles des gymnases, des xistes, des portiques, des thermes, offroient des *promenoirs* couverts à ceux qui n'avoient pas de maisons assez spacieuses pour s'y procurer de pareils locaux.

Le mot *péripatéticiens*, qui en grec signifie *promeneurs*, nous prouve qu'il y avoit, dans les gymnases, de ces espaces fort étendus, disposés pour la promenade, soit en plein air (*voyez* Vitruve, liv. v, c. ix), soit sous des galeries. C'étoit en se promenant avec ses disciples que Zénon leur donnoit ses leçons.

L'usage des galeries couvertes, tantôt en portiques, tantôt en colonnes, étoit général dans tous les édifices et dans toutes les constructions publiques et particulières des villes et des maisons de campagne.

La description que Pline le jeune nous a faite de ses maisons de campagne (*voyez* Villa) contient celle de plusieurs galeries destinées à servir de *promenoirs*. Il est à remarquer qu'en latin le mot *ambulatio* signifie tout à la fois, comme en français, l'action de se promener et le lieu où l'on se promène; mais le mot *ambulacrum* nous paroît tout-à-fait répondre au mot *promenoir*, et il indiquoit de préférence un lieu couvert.

S'il est donc reconnu qu'il seroit contraire à l'usage d'appeler *promenoir* un de ces grands espaces ou jardins publics destinés à la promenade de tout le monde, il faut convenir qu'il seroit impropre d'appeler *promenade* les galeries qui forment les dehors d'un bâtiment, les intérieurs d'une cour, ou le cloître d'un couvent, parce qu'elles servent aussi à s'y promener à couvert.

Les grands portiques de la cour des Invalides à Paris servent de *promenoir* aux soldats que leurs infirmités empêchent d'aller chercher de l'exercice

dans les promenades plantées en avant de ce grand édifice.

La nouvelle Bourse de Paris offre un *promenoir* aussi commode que magnifique aux gens d'affaires qui ont le besoin de se réunir et de discuter leurs intérêts.

On admire à Paris cette vaste pièce intérieure, divisée en deux nefs, qui est un des principaux ornemens du Palais-de-Justice, et dont on a parlé à l'article De Brosse qui en fut l'architecte. Le nom de *salle des pas perdus*, qu'on lui donne, ne signifie rien autre chose que *promenoir*. C'est là en effet que se réunissent tous ceux que leurs affaires y appellent, et c'est encore, pour beaucoup de desœuvrés, un local favorable à la promenade dans le mauvais temps.

Nous croyons donc que *promenoir* doit se dire de tout local construit et abrité plus ou moins, où l'on peut se promener à couvert. Il est indispensable d'en pratiquer ainsi dans un grand nombre d'édifices, tels que colléges, hospices, couvens, séminaires, etc.

PRONAOS. Signifie, par la composition des deux mots *pro* et *naos*, ce qui est en avant du *naos*.

Pour l'explication grammaticale du mot *pronaos*, nous dirons en deux mots que *naos, navis, nef*, expriment, dans les trois langues, le corps principal ou la bâtisse du temple, autrement dit le temple considéré moins dans toutes les parties qui pouvoient former son ensemble, que dans la masse de son architecture. (*Voyez* Naos.)

Pour remonter à la notion élémentaire du *pronaos*, il faut considérer le temple, chez les anciens, dans sa disposition la plus simple, qui est celle du temple *à antes* ou *in antis* (comme l'appelle Vitruve, liv. III, ch. I.) Ce temple n'avoit point de colonnes autour de sa *cella*. Ses murs, prolongés au-delà de la porte, se terminoient par les *antes* ou pilastres, qui, de chaque côté, n'étoient rien autre chose que la tête de chaque mur. Entre ces deux têtes de murs s'élevoient deux colonnes : c'étoit évidemment ce qui constituoit l'*avant-temple* ou le *pronaos*.

Lorsqu'en agrandissant les temples, on voulut augmenter la magnificence extérieure de leur disposition ou de leur ordonnance, on le fit en environnant le *naos*, ou autrement dit le mur de la *cella*, y compris le *pronaos*, par un ou deux rangs de colonnes. De là les temples *périptères*, diptères, etc. Mais cela ne dérangea rien à la disposition comme à l'emploi du *pronaos*; il ne changea ni de forme, ni de destination, ni de dénomination.

Vitruve, dans son chapitre *de interiore cellarum et pronai distributione*, nous montre avec beaucoup d'évidence ce qu'étoit le *pronaos*. Après avoir établi la division proportionnelle de tout l'espace occupé par le temple : *Reliquæ tres partes* (dit-il) *pronai ad antas parietum procurrant. Quæ antæ crassitudinem columnarum habere debent.* « Les trois » parties restantes seront pour l'espace qui s'étend » jusqu'aux restes des murs du *pronaos*. Les antes » doivent avoir en grosseur celle des colonnes; si » (continue-t-il) le temple, c'est-à-dire la *cella*, a » plus de 20 pieds de large, on élèvera entre les deux » antes deux colonnes qui sépareront l'espace du » *pronaos* de l'espace du *pteroma*. » *Si ædes erit latitudine major quàm pedes viginti, duæ columnæ inter duas antas interponantur, quæ disjungant pteromatos et pronai spatium.*

Dans les temples environnés de colonnes en dehors, le *pronaos* étoit un espace qui, formé par des colonnes placées entre les antes et en retraite du *pteroma*, c'est-à-dire des colonnes extérieures, étoit séparé par l'intervalle que comprenoit le promenoir circulant tout autour de la *cella*. C'étoit un espace circonscrit entre les antes ou murs avancés de la *cella*, les colonnes qui alloient d'une ante à l'autre, et le mur où étoit la porte du temple (*qui paries valvarum habuerit collocationem*).

Tous les plans des temples périptères nous montrent cet espace si conforme à la description de Vitruve, qu'il est impossible de s'y méprendre. Il est bien vrai que, dans plusieurs de ces édifices amphiprostyles, on voit le même local ou espace répété, avec une parfaite symétrie, à chacune des deux façades; de sorte qu'on pourroit, s'il n'y avoit pas eu un côté principal, celui de l'entrée du temple, lui supposer un double *pronaos*. Cependant, comme tout le monde reconnoissoit à chaque temple un côté antérieur et un côté postérieur, l'espace semblable à celui du *pronaos*, qui se trouvoit au côté postérieur, étoit et s'appeloit l'*opisthodome* (*opisthodomos*), mot tout-à-fait correspondant à celui de *pronaos*, qui avoit pour synonyme *prodromos*. (*Voyez* Opisthodome.)

Une particularité à laquelle on a fait peu d'attention, et que Vitruve nous a conservée, fait croire que le *pronaos* pouvoit encore être distingué par une sorte de clôture qui lui étoit propre. Les trois entre-colonnemens produits par les colonnes placées entre les antes devoient être fermés par une cloison ou un petit mur d'appui (*pluteum*), soit en marbre, soit en menuiserie, de manière toutefois que des portes y étoient pratiquées pour donner entrée dans le *pronaos*. *Item intercolumnia tria quæ erunt inter antas et columnas pluteis marmoreis, sive ex intestino opere factis intercludantur, ita uti fores habeant per quas itinera pronao fiant.*

Le *pronaos* du temple de Minerve à Athènes avoit toutefois une disposition différente de celle qu'on suivoit ordinairement. Il est assez précieux que Vitruve nous ait transmis la mention expresse et positive de cette exception. Effectivement, on voit dans le plan encore subsistant de ce temple, que l'espace du *pronaos* ne se trouve pas, comme à tous les autres temples connus, renfermé entre le mur de la porte, les antes, et les colonnes placées entre les antes. Celles-ci n'y forment point l'avance ordinaire; elles ont en

tête une colonne : *Columnis adjectis dexterâ ac sinistrâ ad humeros pronai*. C'est de cette manière (continue Vitruve) qu'a été fait pour la première fois, à Rome, le temple de Castor dans le cirque : *Hoc autem genere prima facta ædes, uti est Castoris in Circo;* et il ajoute : « Tels sont le temple de Minerve dans la citadelle d'Athènes, et celui de la même déesse à Sunium dans l'Attique. » *Athenis in arce Minervæ, et in Atticâ Sunio Palladis*.

Stuart, d'après le rapprochement de ce texte avec les restes du Parthenon d'Athènes, a proposé de remplacer dans la phrase suivante de Vitruve les mots jusqu'à présent inintelligibles, *et uti reliqua exisona*, par ceux-ci, *et uti re liquet quæ solent esse in frontibus ad latera sunt translata*. Ce changement, suggéré par la notion précédente sur la clôture et les entrées du *pronaos*, reçoit la plus grande autorité de l'application qu'on est forcé d'en faire à la disposition du temple de Minerve.

D'où il paroît certain que l'usage étoit de fermer par en bas les entrecolonnemens du *pronaos* avec un *pluteum*, ou, comme nous le dirions, un petit mur d'appui dans lequel on pratiquoit de petites portes d'entrée : *Fores per quas itinera*.

Alors il est sensible que deux entrées semblables ont pu être pratiquées au temple de Minerve, de manière qu'au lieu de se trouver à la façade antérieure de cette sorte de *pronaos*, elles occupoient l'entrecolonnement latéral en retour, entre l'ante raccourcie et la colonne d'angle : *Quæ solent esse in frontibus ad latera sunt translata*.

On avoit emprunté (dit encore Vitruve) aux usages toscans une disposition semblable à la précédente, et on l'avoit transportée aux *pronaos* des temples formés de colonnes ioniques et corinthiennes. Elle consistoit à substituer des colonnes aux pilastres que donne l'avance des antes sur le *pronaos* : *Quibus enim locis pronao procurrunt antæ, in iisdem, è regione cellæ parietum columnas binas collocantes*.

PRONONCER, v. a. On se sert de ce mot dans les arts du dessin, et aussi en architecture, pour exprimer surtout ce qui a rapport au caractère, soit d'un ordre dorique, soit d'un édifice.

Ainsi l'ordre dorique des Grecs a un caractère beaucoup plus prononcé que celui dont les Romains ont fait usage, et dont les modernes ont hérité. Tout le monde sait qu'en architecture le caractère de force ne peut se prononcer aux yeux que par des formes qui annoncent une grande solidité mêlée à beaucoup de simplicité. Tel est le caractère et de la proportion, et de la force de l'ordre dorique ; et ce caractère se prononce surtout dans son chapiteau, et dans la mâle saillie soit de son tailloir, soit de toutes les parties de son entablement.

L'élégance, la légèreté et la variété, compagnes de la richesse, se trouvent *prononcées* aussi clairement qu'il soit possible dans les ordres ionique et corinthien, c'est-à-dire que l'ensemble et les détails de ces ordres expriment un caractère en tout opposé à celui de l'ordre dorique : des proportions plus sveltes, des membres plus multipliés, moins saillans, des détails beaucoup plus variés, des profils découpés par toutes sortes d'ornemens ; voilà ce qui *prononce* les qualités qui sont propres à ces deux modes.

Il appartient à l'architecte, par le choix qu'il fait dans son édifice d'un ordre ou d'un autre, par le plus ou le moins de détails ou d'ornemens, et par leur emploi judicieux, de *prononcer* le caractère, autrement dit de rendre sensible la destination morale de cet édifice.

Lorsque l'on considère les masses imposantes et colossales des palais de Florence, on ne sauroit s'empêcher de reconnoître que l'architecture de ce temps leur donna un caractère trop *prononcé*. L'emploi exorbitant qu'on fit des bossages dans leurs façades produit sur les sens une impression qui tend à en dénaturer la destination. A moins de raisons particulières, un palais ne doit avoir l'apparence ni d'une forteresse ni d'un lieu qu'on veut faire paroître inexpugnable. Or, rien ne porte plus naturellement l'esprit à de telles idées, que ces masses de pierres rustiquement taillées qu'on appelle *bossages*. Nous avons vu que cet emploi, dans la prison de Newgate à Londres, en a *prononcé* le caractère avec beaucoup de raison et de goût. Le bossage se trouvera également bien placé dans le soubassement, parce qu'il *prononce* avec énergie le caractère de solidité que doit avoir cette partie des édifices.

On se sert aussi du mot *prononcer* dans l'exécution des détails ou des ornemens d'un édifice. On demandera que telle ou telle moulure soit plus clairement, plus énergiquement *prononcée*. L'art de *prononcer* les ornemens consiste soit dans le fouillé qu'on leur donne, et qui les fait mieux ressortir, soit dans la vivacité des arêtes que le ciseau y ménage.

PROPNIGEUM. Ce mot, grec d'origine, doit, par sa composition, signifier *four en avant*. C'étoit un local, dans les bains des anciens, qui paroît, comme l'*hypocauste*, avoir servi de brasier, d'où la chaleur sortoit pour être distribuée dans différentes pièces.

PROPORTION, s. f. On entend généralement par ce mot le rapport des grandeurs ou des poids, des quantités ou des nombres entre eux.

Le mot que les Grecs employoient pour exprimer cette idée étoit *summetria*, qui désigne très-bien l'effet de la *proportion*, dont la propriété est d'établir un rapport de réciprocité entre le tout et ses parties.

On se trompe en effet fort souvent sur la véritable signification du mot *proportion*, en l'appliquant nonseulement aux œuvres de l'art, mais aussi à celles de

la nature. *Proportion*, quand on applique ce mot à quelque objet que ce puisse être, ne signifie pas, dans cet objet, des mesures indéterminées ou indépendantes d'une loi constante entre ses parties. Dans ce cas, il faut se servir du mot *dimension*. L'idée de *proportion* renferme celle de rapports fixes, nécessaires, constamment les mêmes et réciproques entre des parties qui ont une fin déterminée.

Ainsi il est sensible que toutes les créations de la nature ont leurs dimensions, mais toutes n'ont pas de *proportions*. Une multitude de plantes nous montrent de telles disparates de mesure, de si nombreuses et de si évidentes, qu'il seroit, par exemple, impossible de determiner avec précision la mesure réciproque de la branche de tel arbre avec l'arbre même.

C'est particulièrement dans le règne animal, ou des êtres organisés, que l'on trouve à se former une juste idée de la *proportion*. C'est là que cette idée acquiert toute son évidence, surtout quand on consulte l'organisation du corps humain. Si les individus, dans leur conformation, nous présentent un système constant de *proportions*, et toutefois aussi de variétés, qui empêchent de les considérer comme jetés dans un seul et même moule, il en devra être de même à l'égard de l'imitation que l'art fait de la nature.

Or, cette dernière considération doit s'adresser à ceux qui, méconnoissant ou refusant tout *principe* régulateur à l'architecture, prétendent y nier l'existence de la *proportion*, en se prévalant de cela, que son système n'est point assujéti à la rigueur d'une précision mathématique. Mais qui ne voit qu'en cela cet art procède comme la nature elle-même, qui ne reconnoît pas non plus dans ses œuvres l'uniformité géométrique?

Ce qu'il importe le plus de combattre dans l'opinion du plus grand nombre, c'est la confusion dont on a déjà parlé entre l'idée de *proportion* et celle de *dimension*, en prouvant que la première repose sur un système nécessairement et invariablement corrélatif entre le tout et ses parties.

Il ne suffit pas, en effet, à une architecture, pour être douée de la vertu proportionnelle, que les parties d'une ordonnance se trouvent dans un rapport quelconque avec le tout, et que ce tout ait avec les parties n'importe quelle corrélation. C'est précisément là ce qui est l'opposé du système proportionnel. Il consiste en cela, que chacune des parties constitutives de l'ordonnance soit dans une dépendance fixe et nécessaire de mesure avec son tout, et *vice versâ*; de manière que chaque membre, comme dans la nature, fasse connoître la mesure exacte du corps, comme celle-ci fait connoître la dimension précise de chaque membre.

Or telle est, comme nous l'avons déjà fait voir dans plus d'un article, la propriété du système de l'architecture grecque. Mais nous voulons de plus montrer ici que l'architecture grecque a seule le privilége de cette propriété.

Ce qui empêche le plus grand nombre des hommes de le lui reconnoître, c'est l'habitude qu'on a trop souvent, dans le discours surtout, de confondre certains rapports simples de mesure ou de dimension dans les édifices, comme ceux de grandeur, de grosseur, de hauteur, d'étendue, et dont il est facile d'être juge, avec les rapports compliqués des *proportions*. Quant aux impressions qu'on reçoit des rapports dimensionnels simples, il n'y a personne qui ne puisse en être frappé dans la stature humaine, comme dans l'ensemble d'un intérieur ou d'un extérieur de bâtiment, s'il offre des contrastes très-sensibles entre ses parties. Il ne s'agit là que de disparates dont l'instinct est blessé. Or, dans tous les ouvrages de toutes les architectures, il peut se trouver ou un accord ou un désaccord entre ces rapports et leurs effets, que j'appellerai *instinctif*.

Pour en citer quelques exemples, il y a, dans les intérieurs de certaines églises gothiques, de ces rapports généraux de mesure, comme de grandeur, de largeur, de hauteur; il y en a de plus particuliers qu'indique le simple instinct, comme la corrélation de la masse imposée avec le support qui la reçoit, que le besoin seul inspire, et que l'œil est forcé d'approuver. Il est certain encore que l'on reconnoît dans les édifices de l'Egypte, dans ses frontispices de temple, ses pylones, ses propylées, ses pyramides, de justes rapports de dimension entre leurs parties, dont l'exécution avoit lieu en vertu de règles invariables. Cependant il n'est pas possible d'attribuer, soit aux Egyptiens, soit aux gothiques, ce qu'il faut appeler soit un système de *proportions*, soit des *proportions* systématiques.

C'est qu'un vrai système de *proportions* repose non pas seulement sur des rapports de mesures générales, comme seroient ceux, par exemple, de la hauteur du corps avec sa grosseur, de la longueur de la main avec celle du bras, mais sur une liaison réciproque et immuable des parties principales, des parties subordonnées, et des moindres parties entre elles. Or, cette liaison est telle, que chacune, consultée en particulier, soit propre à enseigner par sa seule mesure quelle est la mesure non-seulement de chacune des autres parties, mais encore du tout, et que ce tout puisse réciproquement, par sa mesure, faire connoître quelle est celle de chaque partie.

Voilà ce qui n'existe point et ne sauroit se montrer dans l'art de bâtir des Egyptiens ni dans celui des gothiques; plus inutilement encore le chercheroit-on dans quelque autre architecture. Et voilà quelle est la prérogative incontestable du système de l'architecture grecque.

Nous avons déjà fait voir à plus d'un article (*voy* ARCHITECTURE), comment et par quel concours de causes l'art des Grecs étoit parvenu à acquérir ce

système. Nous n'en retracerons ici que quelques notions abrégées.]

Le principe matériel d'où sortit, comme tout concourt à le prouver, le système de l'architecture grecque, fut la construction primitive en bois, et particulièrement le genre de cette construction, simple à la fois et solide, et composée de parties qui se trouvèrent combinées et liées entre elles de la façon la plus propre à réunir l'unité et la variété. On a quelquefois par trop exagéré l'influence d'un semblable modèle sur les premiers ouvrages de l'art de bâtir, en lui attribuant la vertu et les propriétés de la nature. Non, la nature n'eut jamais en vue de donner à cet art un modèle à suivre dans les premières constructions du besoin; mais il a pu arriver qu'entre toutes les variétés locales des primitives habitations, il s'en soit trouvé une dont la forme et les élémens constitutifs se soient plus heureusement prêtés et accommodés aux idées de proportion et de goût imitatif, qu'un art perfectionné aura voulu y associer. Et nous sommes forcés de reconnoitre qu'une telle rencontre et une telle association sont résultées en Grèce, et devoient y résulter, des constructions primitives en bois.

Nous avons établi avec plus d'étendue cette notion ailleurs (*voyez* Bois, Cabane); nous y avons montré que l'emploi de la pierre, par exemple, considéré comme élément ou moyen primitif de construction, n'auroit pu suggérer ni les combinaisons diverses, ni les formes variées du bois, ni surtout ces rapports nombreux et nécessaires des parties constituantes d'un ensemble, qui obligent chacune de se coordonner à un principe régulateur, d'où naît un commencement de *proportion*, dans le sens où il faut entendre ce mot.

L'idée de *proportion* et celle d'*harmonie* ont, comme on sait, une grande affinité entre elles. Or, harmonie signifie *liaison;* et l'idée de *liaison* emporte avec soi, en quelque genre que ce soit, celle de rapports nécessaires. Mais, dans la construction, les rapports les plus necessaires sont ceux que commande la nature des choses, qui est ici la matière employée. Or, il n'y a point de matière qui se prête à plus de rapports obligés, et qui en exige de plus multipliés à la fois, et de plus sensibles par conséquent, où la connexion des parties produise un enchaînement plus nécessaire et plus évident avec le tout.

Voilà la cause première de ce système de *proportion* qui naquit en Grèce avec l'art de bâtir, s'y développa peu à peu sous l'influence d'un procédé de construction soumis à des rapports nécessaires, et s'y modifia, en suivant les progrès que le temps y devoit amener. Lorsqu'en effet la richesse et un savoir plus hardi eurent rendu usuel l'emploi de la pierre, le travail de cette matière ne put que se substituer à celui du bois, et dut en répéter les combinaisons. Enfin, le génie de l'architecture achevant de se développer, il ne resta plus qu'à rendre applicables à son œuvre les lois de proportions que suit la nature elle-même, et dont l'étude ou l'imitation du corps humain, par les autres arts du dessin, avoit rendu l'expression familière à l'esprit et aux yeux.

Cette étude, l'habitude d'en voir et d'en saisir les résultats dans les images de la sculpture surtout, ne pouvoit pas ne point exercer une active influence sur les œuvres, les combinaisons et les effets de l'architecture. Si tous les arts du dessin ont entre eux un lien commun, c'est bien surtout dans le fait de cette imitation positive des corps, dont le modèle est sous les yeux de l'artiste. Mais l'architecture ne peut acquérir cette faculté imitative que par l'influence indirecte, et, si l'on peut dire, par la transposition, dans ses œuvres, des exemples que lui fournit l'imitation du corps humain. Aussi observe-t-on que partout où l'imitation vraie et raisonnée des corps et de leurs *proportions* fut inconnue, l'architecture ne connut à son tour aucun système proportionnel.

Dès que cette imitation fut perfectionnée en Grèce, il fut sensible à tous les yeux que sa valeur consistoit dans l'évidence des rapports de mesure que tous les membres ont entre eux, et que chacune des parties est obligée d'avoir avec le tout, comme le tout avec chaque partie. Il se forma dès-lors une science pratique, en vertu de laquelle tous les rapports fixés par l'art, comme ils le sont dans la nature, on peut déterminer par un ongle la grandeur d'un doigt, par un doigt celle de la main, et ainsi de suite par la mesure de la main celle du visage ou de la tête, par celle-ci la grandeur de tout le corps; et réciproquement la mesure totale du corps fit connoitre celle de la plus petite partie. On sut combien chacune devoit se trouver de fois dans le tout.

Comment l'art de l'architecture ne se seroit-il pas appliqué les résultats de cette science? Comment, associé dans les édifices aux œuvres de la sculpture, auroit-il pu rester étranger au principe si évident de la beauté de ses ouvrages? Comment l'idée de prendre modèle sur l'organisation des corps, et d'établir entre toutes les parties de la construction un module régulateur de tous les rapports, n'auroit-elle pas été promptement mise en œuvre dans un assemblage que déjà les calculs de la charpente avoient préparé à une telle assimilation?

Mais pourquoi mettroit-on cela en doute? La chose n'est-elle pas aussi certaine, aussi évidente dans la formation des ordonnances des Grecs, qu'elle l'est dans la conformation de leurs statues? Un édifice construit selon le principe de cette architecture n'est-il pas, dans les mesures réciproques de toutes les parties de son ordonnance, doué de la même propriété de correspondance régulière entre ses membres, que le sont les parties du corps humain?

Qu'on interroge tous les autres modes d'architecture connus, on n'y trouvera point ce que nous présente celle des Grecs. Hors certains rapports, du

genre de ceux dont on a parlé plus haut, et que nous avons appelés purs résultats de l'instinct, on chercheroit en vain à prouver, par exemple, dans les monumens de l'Egypte, que les parties qui constituent soit ses colonnes, soit ses entablemens, soit ses frontispices, aient partout des rapports constans de mesures réciproques avec leur ensemble. Ainsi la même colonne, comparée dans deux édifices, y aura la même hauteur, le même diamètre; mais son chapiteau y différera quelquefois de moitié en élévation. Le même chapiteau sur le même genre de colonne sera non-seulement deux ou trois fois plus haut sur une colonne que sur l'autre; il se composera même quelquefois de trois formes de chapiteau l'un sur l'autre. D'où il résulte que, ni la colonne seule ne pourroit nous faire deviner quel est son chapiteau, ni le chapiteau quelle est la mesure de la colonne à laquelle il appartient. Il en sera de même de tout ce qui entre dans les parties des constructions égyptiennes. Du reste, il ne pouvoit guère en être autrement dans une architecture qui se compose d'aussi peu de parties, et dont l'uniformité semble être le principe élémentaire.

Plus inutilement encore chercheroit-on ce qu'il faut appeler un système de proportion dans l'architecture gothique, qui, en fait d'ordonnance, de formes, de détails et d'ornement, ne fit qu'une compilation incohérente de tout ce que lui avoit pu transmettre le goût dégénéré du Bas-Empire. Le gothique, placé à l'extrême opposé du genre égyptien, eut une telle multiplicité de détails et de divisions, que la diversité qui fait son caractère ne put qu'empêcher d'y appliquer ces combinaisons, qui, produites par un type simple, se peuvent réduire en système. En vain tenteroit-on de conclure de la mesure de la colonne à celle du chapiteau, ou réciproquement du diamètre de la colonne à la mesure de l'entrecolonnement, de la dimension des supports à celle d'un intérieur, de la masse qui supporte à celle qui est portée, etc.

Disons en effet que la *proportion*, dans le sens où on doit l'entendre, c'est-à-dire comme imitation de celle qu'a imposée la nature aux corps organisés, ne sauroit être un résultat nécessaire de l'art de bâtir en tout pays. L'esprit de l'homme ne s'y trouve pas nécessairement conduit. Certaines conditions préalables, qui ne sauroient et n'ont pu se rencontrer partout, se réunirent chez les Grecs pour y faire naître ce genre d'imitation. D'abord l'art s'étant donné pour règle de représenter dans la construction en pierres toutes les parties d'assemblage de la construction primitive en charpente, eut d'abord un point fixe qui le garantit du vague indéfini de toutes les fantaisies. Il y avoit trouvé une sorte de modèle propre à fixer naturellement les rapports de hauteur et d'épaisseur pour le fût de la colonne. Les formes, les divisions, les rapports nécessaires des pièces de bois entre elles, avoient produit naturellement les grandes et les petites parties de l'édifice en pierre depuis la base jusqu'à l'entablement, depuis le soubassement jusqu'au fronton. De cette imitation, purement instinctive d'abord, naquit l'avantage qu'aucune autre architecture ne peut avoir, celui d'asseoir l'ensemble, les détails et leurs rapports respectifs, sur quelque chose qui rappeloit ou indiquoit un besoin, une nécessité d'être, et d'être ainsi. Pareille chose peut se dire de tous les ornemens, où l'on trouve, comme dans les œuvres de la nature, le plaisir toujours produit par le besoin.

L'art, trouvant donc à s'emparer d'un tout déjà constitué à l'instar des corps organisés, n'eut plus qu'à régulariser, par un système proportionnel plus fixe, ce que l'instinct imitatif avoit ébauché. Rien ne fut alors plus facile et plus naturel que de soumettre le tout à un module, dont les divisions et les subdivisions devinssent, ainsi que le sont dans le corps humain, soit le pied, soit la tête, le régulateur de toutes les parties, et de leurs moindres fractions.

L'effet d'un tel système fut de produire, dans les ordonnances des édifices, un résultat dans son genre semblable à celui de la nature, tel que nous le démontrent, d'une manière si claire, les œuvres de la sculpture. On sait que chaque membre, chaque fraction si petite qu'elle soit, d'une statue régulièrement exécutée, nous permet de déterminer, avec la dernière précision, la grandeur, la grosseur de tous ses membres, de toutes ses divisions et subdivisions, jusqu'aux plus petites parties dont la mesure nous seroit inconnue. Si de même le tout ensemble nous est connu par le récit, nous serons en état de dire, sans pouvoir nous tromper, quelle est la mesure de chacun de ses fragmens.

Or, il en est ainsi d'une ordonnance d'architecture grecque. Le seul triglyphe resté visible du temple de Jupiter Olympien à Agrigente, avant les découvertes récentes, nous avoit fait retrouver la mesure du monument entier, comme la mesure de son ensemble nous eût enseigné celle du triglyphe. Un seul denticule d'une corniche va nous dire la grandeur de tout l'entablement; l'entablement connu nous apprendra le genre, l'ordre, par conséquent la dimension des colonnes, et ainsi de suite.

Voilà cette véritable et incontestable imitation de la nature, qu'il faut reconnoître dans le système de l'architecture grecque, et qu'on ne sauroit ni trouver, ni soupçonner dans aucune autre architecture. C'est cette assimilation à la constitution des corps organisés, qui lui a donné une supériorité incontestable sur toutes les autres méthodes de bâtir.

Tel est le pouvoir d'un principe d'harmonie une fois introduit dans l'art de bâtir, que tout est forcé d'en éprouver l'influence. Bientôt en effet ce système d'imitation, appliqué à la proportion des corps organisés, porta de plus en plus l'artiste à puiser de nouvelles analogies à la même source. De ce nombre

furent celles des trois modes appelés *ordres*, et qui représentent les trois termes dans lesquels se renferme ordinairement l'action de la nature, savoir, le plus et le moins, et le moyen terme. Lorsque Vitruve a voulu voir, dans l'imitation du corps de l'homme et de celui de la femme, le type de l'ordre dorique et celui de l'ordre ionique en poussant cette comparaison jusqu'à des détails exagérés, nous ne devons prendre cette manière de voir que comme l'abus trop naturel d'une vérité déjà métaphorique elle-même. Pour réduire cette notion à une explication plus vraisemblable, on pourroit avancer que très-réellement la science des proportions du corps humain avoit dû enseigner à l'architecture le secret de varier le caractère et la physionomie des ordonnances, dans la mesure et de la même manière que le fait la nature, selon les degrés de force, de délicatesse ou de grandeur qu'on distingue en comparant entre eux les individus d'une même espèce.

Ceci au reste nous feroit par trop sortir du point de théorie qui a été l'objet de cet article.

On ne s'y est pas proposé, comme on l'a dit au commencement, de donner les nombreux détails des *proportions* de chacune des parties de l'architecture et de ses ordonnances. Notre seul but a été de faire considérer la *proportion* sous son point de vue général, d'en définir l'idée élémentaire, d'en développer la nature théorique dans son application à l'art; de montrer que l'on confond trop souvent les rapports de simple dimension avec les rapports de *proportion;* que certains rapports simples, comme ceux de grandeur, de hauteur, d'étendue dans les masses, peuvent appartenir, sans art et sans système, aux édifices de toutes les architectures, comme à une multitude d'objets d'industrie; mais que la *proportion*, en tant que système constant des rapports nécessaires et réciproques entre le tout et les parties, n'appartient et n'a pu appartenir qu'à l'architecture grecque; qu'elle a dû ce privilége d'abord au principe originaire de son genre de construction en bois, ensuite à l'étude du corps humain, développée et perfectionnée par l'art du dessin, et dont elle sut s'appliquer le principe et les conséquences.

PROPYLÉES. Ce mot est la version littérale en français du mot grec au pluriel προπυλαια. Il signifie *avant-portes* ou *portes en avant*. On l'a ainsi employé en l'appliquant, tantôt, en Egypte, à de grandes masses de portiques pyramidaux placés en avant des temples, tantôt, en Grèce, à de magnifiques vestibules composés de plusieurs portes qui donnoient accès à quelque local important.

Le plus célèbre de ces vestibules fut celui qui, construit au sommet de l'acropole d'Athènes, en étoit l'entrée et faisoit un de ses principaux ornemens. Ce monument fut exécuté sous le gouvernement de Périclès, d'après les dessins de Mnésiclès, un des plus habiles architectes de cette époque. Commencé sous l'archontat d'Eutyménès, l'an 437 avant notre ère, il ne fut achevé que cinq ans après, sous l'archonte Pythodore. Il coûta, dit-on, 2012 talens, somme considérable pour le temps. (Elle équivaudroit, dans notre monnoie, à celle de 10,864,800 liv.) Pausanias vante surtout la beauté de sa couverture ou de ses plafonds, tous formés de vastes dalles de marbre blanc, qui pour la grandeur des blocs et la richesse des ornemens surpassoient tout ce qu'il avoit vu ailleurs de plus magnifique.

Ce monument, aujourd'hui fort dégradé, a cependant conservé, tant dans son plan dont on retrouve toute la disposition, que dans de fort grands fragmens de son élévation, des témoignages propres à justifier le récit qu'en a fait Pausanias.

Placé, comme on l'a dit, au sommet de la seule montée qui conduit à l'acropole, il s'élevoit sur deux étages de degrés. Le premier, composé de huit marches, étoit flanqué de chaque côté par un massif qui paroit avoir été le piédestal d'une statue équestre. Venoit une autre montée de cinq degrés aboutissant au corps principal de l'édifice, dont la façade se composoit d'une rangée de six colonnes d'ordre dorique, ayant l'entrecolonnement du milieu sensiblement plus large que les autres.

La mesure de cet entrecolonnement répondoit à la largeur qui séparoit, dans l'intérieur, l'espèce d'allée de milieu de six colonnes doriques, dont le diamètre étoit moindre que celui des colonnes extérieures. Ces colonnes reposent sur des piédestaux. De cet intérieur on montoit encore cinq degrés jusqu'aux portes, qui étoient au nombre de cinq. Une plus grande, celle du milieu, avoit la largeur de l'entrecolonnement dont on a parlé. Elle étoit également plus haute que ses collatérales, qui alloient chacune en diminuant d'élévation. En avant et du côté de la citadelle s'élevoit un autre frontispice de six colonnes, parfaitement égal à celui qui regardoit la ville.

Quelle fut la raison et de ce nombre de cinq portes, et de leur décroissance en hauteur? C'est ce que rien, je pense, ne sauroit aujourd'hui nous apprendre. Toutefois on peut croire que ce ne fut pas une disposition arbitraire; car nous allons voir dans la description des *propylées* d'Eleusis la répétition exacte de cette particularité.

A l'entrée des *propylées* de l'acropole d'Athènes, et du côté qui regardoit la ville, se trouvoient deux édifices plus petits, qui se raccordoient avec l'ensemble du plan et la masse générale du monument. A gauche, c'étoit un petit temple consacré à la Victoire; à droite un bâtiment semblable, dont l'intérieur étoit décoré de peintures la plupart de la main de Polygnote.

Nous avons tiré ces détails sur les *propylées* d'Athènes, de l'ouvrage des antiquités de cette ville, par Stuart, tome II, ch. v. L'ouvrage sur les antiquités inédites de l'Attique, par la société des *dilettanti* à Londres, va nous fournir en parallèle un

monument tout semblable, celui des *propylées* d'Eleusis.

Lorsque l'on compare ces deux monumens, soit dans la disposition de leurs plans, soit dans celle de leur élévation et de leurs détails, on seroit tenté de croire que l'un des deux a été une imitation de l'autre. Peut-être seroit-il permis de supposer que ce genre d'édifice, ainsi que presque tous ceux des anciens, avoient reçu de certains usages une sorte de type consacré par le temps, sur lequel devoient se régler les compositions de l'architecture.

Les *propylées* d'Eleusis présentent le même plan que ceux d'Athènes, et ce qu'il faut appeler la même masse. C'est aussi un péristyle dorique, à chaque façade, formé de six colonnes, dont l'entrecolonnement du milieu, plus large que les autres, est également en rapport avec l'espace qui sépare les deux rangs de colonnes dans l'intérieur du vestibule. Les portes aussi sont comme à Athènes au nombre de cinq. Celle du milieu est de beaucoup la plus large et la plus haute. Les quatre autres collatérales vont, de la même manière qu'on l'a vu plus haut, diminuant progressivement de largeur et de hauteur. Ici on voit qu'elles ont toutes un chambranle.

Plus d'une variété se fait remarquer dans l'intérieur du vestibule : c'est que les colonnes qui soutiennent les plafonds, d'abord sont de l'ordre ionique; qu'ensuite au lieu de s'élever, comme les colonnes doriques du même local à Athènes, sur des piedestaux, elles posent sur une simple base. Il nous semble qu'il se trouve plus d'unité dans les *propylées* d'Eleusis. Il est probable que la disposition montueuse du terrain de l'acropole d'Athènes aura pu motiver les trois rangs successifs de degrés sur lesquels s'élève l'édifice, et empêcher de soumettre la hauteur des masses à une ligne de niveau. A Eleusis, au contraire, les trois parties dont se composent ses *propylées*, assises sur un terrain plus égal, sont toutes de la même hauteur, et leurs trois plafonds se raccordent sous un seul niveau.

Ces plafonds sont disposés avec la plus grande élégance; ils figurent des rangs de solives en marbre, entre lesquels sont sculptés des caissons à deux rangs d'ornemens en renfoncement, et dont le fond est occupé uniformément par une étoile. Tout l'édifice, d'après le dessin qu'on en a, avoit une toiture formée de grandes dalles de marbre, en manière de tuiles, encastrées avec un art extrême, et devoit produire au dehors un effet des plus agréables.

PROPYLON. Est un mot grec qui signifie *avant-porte*. C'est par *vestibule* qu'on le traduit ordinairement lorsqu'il s'agit d'un corps de bâtiment, tel que ceux dont il a été question dans l'article précédent. Il peut y avoir toutefois une double manière de se rendre compte du sens dans lequel ces sortes de monumens peuvent être entendus, selon que le mot grec peut se prêter à signifier, *porte en avant*, ou corps de bâtiment en *avant de la porte*.

En effet dans les monumens grecs appelés *propylées* la préposition πρὸ, *avant*, peut se rapporter à l'ensemble de constructions précédant les cinq *portes*, ou aussi à ces *portes*, en tant qu'elles étoient placées en avant de l'acropole, dont elles formoient l'entrée. Il est probable qu'il y eut autrefois en grec (comme il s'en trouve dans toutes les langues) certaines ambiguités de sens dont l'usage, tant qu'une langue est vivante, sait faire éviter la confusion. Aujourd'hui lorsque nous rencontrons ces manières de parler, il nous est difficile d'en déterminer le sens avec une précision applicable à chaque circonstance.

C'est ce que nous devons éprouver, à plus forte raison, en lisant les auteurs grecs qui, décrivant les monumens de l'Egypte, ont été obligés d'employer les mots de leur langue à la description d'objets plus ou moins ressemblans à leurs pratiques.

Ainsi Strabon, décrivant la disposition des temples égyptiens de la ville d'Héliopolis en Egypte, se sert du mot *propylon* pour désigner ces grandes portes (*voyez* Pylone) qui se succédoient en avant des sanctuaires, et que l'on multiplioit plus ou moins, comme l'indiquent encore aujourd'hui les restes très-nombreux des temples égyptiens.

Mais ces grandes portes, ainsi que nous le montrent les plans de tous leurs ensembles, étoient (comme ils sont encore) accompagnées de galeries en colonnes, formant cour ou espace découvert, et allant d'une porte à une autre porte semblable. Hérodote et Diodore de Sicile, dans les notions qu'ils nous ont données des temples de l'Egypte, font mention des divers *propylon* ajoutés à des époques différentes au corps principal du temple. Ainsi au temple de Vulcain à Memphis, le roi Mœris avoit bâti les *propylées* du nord. Plusieurs siècles après, Psammitique ajouta au même temple les *propylées* du midi et ceux de l'orient. C'étoit, disoit-on, Dédale qui avoit élevé les plus beaux *propylées* du même temple de Vulcain.

De tout cela on peut conjecturer que tous ces *propyles* étoient de somptueux portiques qui se succédoient dans des directions différentes, et aboutissoient tous à l'édifice central formant le véritable corps du temple avec son sanctuaire.

Peu importe donc la double signification que peut présenter le mot *propylon*, qu'on lui fasse exprimer, soit l'idée de porte en avant, soit celle d'un corps en avant de la porte.

Si l'on veut maintenant appeler *avant-portique* ce que les Grecs appeloient *propylon* ou *propylaion*, nous trouverons la traduction de ces mots, telle que nous venons de la proposer, parfaitement conforme à ce que furent les *propylées* d'Athènes et d'Eleusis, ainsi que ceux des temples égyptiens, édifices qui furent en toute réalité des *portiques* élevés en avant des lieux pour lesquels on les avoit construits.

PROSCENIUM. Ce mot latin se trouve très-fidèlement traduit en français par le mot *avant-scène*. Toutefois comme le mot *scène*, dans les usages modernes, n'exprime pas ce qu'il exprimoit selon la pratique du théâtre des anciens, la traduction qu'on en fait est plutôt celle du mot que celle de l'idée ou de la chose signifiée par le mot ancien.

Selon les pratiques du théâtre moderne, on appelle *scène* tout l'espace compris entre ce que l'on nomme la rampe et la toile du fond d'une part, et d'autre part entre les coulisses de droite et celles de gauche; et on nomme *avant-scène* la partie de cet espace qui est la plus voisine de la rampe, et où se tiennent le plus souvent les acteurs, comme étant celle qui les rapproche le plus des auditeurs.

Scène (*scena*), comme on le dira avec plus d'étendue au mot Théatre (*voyez* ce mot), répondoit, quant à son apparence, à ce que nous appelons dans nos usages la *toile du fond;* mais c'étoit une construction solide, d'une très-riche architecture, décorée de niches, de statues, et formée de plusieurs ordres de colonnes.

Le *proscenium* ou l'avant-scène étoit l'espace compris entre cette grande devanture et ce qu'on appeloit l'*orchestre*. Cet espace, où se tenoient les acteurs et où se passoit le drame, s'étendoit dans toute la largeur du théâtre et avoit fort peu d'enfoncement; au contraire de l'usage du théâtre moderne, où le lieu de la scène est tout en profondeur.

On donnoit aussi le nom de *pulpitum* au *proscenium;* on considéroit alors cet espace sous le rapport de l'échafaudage en bois qui formoit le sol sur lequel se tenoient les acteurs récitans. Ainsi Vitruve se sert de la locution *proscenii pulpitum*.

Le nom de *logeion*, formé de *logos*, parole, fut donné aussi par les Grecs à cette partie du théâtre, probablement parce que c'étoit l'endroit d'où l'acteur parloit.

Le nom latin de *pulpitum* fut affecté par les Romains à cette partie de leur théâtre appelée *proscenium*, parce que c'étoit un lieu élevé construit en bois; cela se prouve par les ruines d'un fort grand nombre de théâtres antiques. Vitruve nous apprend que les Romains ne donnoient au *proscenium* que 5 pieds d'élévation, tandis que chez les Grecs on lui en donnoit le double. Sur le devant, du côté de l'orchestre, le *proscenium* se terminoit ordinairement en une ligne droite, déterminée par le diamètre du cercle qui composoit l'amphithéâtre, c'est-à-dire les rangs de gradins circulaires qui, selon le vrai sens du mot en grec, étoient le théâtre proprement dit.

PROSTYLE (*prostylon*). On donna ce nom, dans la disposition extérieure des temples chez les anciens Grecs ou Romains, à ceux de ces édifices qui n'avoient extérieurement de colonnes qu'à un de leurs frontispices, c'est-à-dire à celui de l'entrée.

« Le *prostyle* (dit Vitruve) est dans toutes ses par-» ties comme le temple *in antis;* seulement il a en » face, et en avant des pilastres ou des antes de » l'angle, deux colonnes couronnées du même enta-» blement que le temple *in antis*, mais cet entable-» ment fait retour à droite et à gauche. »

Nous avons vu au mot Amphiprostyle (*voyez* ce mot) que le temple de ce nom étoit celui qui avoit un *prostylon* à chacune de ses deux faces antérieure et postérieure.

De la notion de Vitruve il résulte, ainsi que de son système de progression depuis le temple *in antis* jusqu'à l'*hypæthros*, que le temple *prostyle* occupoit le second rang. Il différoit du premier en deux points : premièrement, parce qu'il avoit à sa façade des colonnes d'angle au lieu de pilastres carrés; secondement, en ce qu'il comportoit deux ouvertures, ou si l'on veut de deux entrecolonnemens latéraux et en retour, lorsque le premier avoit les flancs de son porche totalement murés.

Quoique le mot *prostylon* désigne, comme on le voit d'après Vitruve, un porche composé de quatre colonnes à la face antérieure d'un temple, il est toutefois évident que le mot entendu à part d'une théorie systématique, signifioit simplement qu'un temple avoit des colonnes dans sa devanture, ou n'avoit des colonnes qu'en avant d'une de ses faces. Il ne faudroit donc pas conclure du texte de Vitruve, que l'on n'auroit point pu user de ce mot à l'égard de tout temple, autre que celui dont le porche se seroit composé seulement de quatre colonnes.

Rien sans doute n'auroit empêché, dans le langage ordinaire, d'appeler *temple prostyle* celui qui auroit présenté, à un seul de ses frontispices, une ordonnance composée sur une seule ligne de plus de quatre colonnes. Vitruve lui-même nous en fournit la preuve (*lib.* vii, *præfat.*) dans le passage où il parle de l'augmentation faite au temple d'Eleusis par l'architecte Philon. Ictinus (dit-il) avoit fait d'une grandeur immense la *cella* du temple de Cérès et Proserpine à Eleusis. Elle étoit d'ordre dorique, mais sans colonnes extérieures propres à donner une plus grande étendue pour l'usage des sacrifices. Mais dans la suite, sous Démétrius de Phalère, l'architecte Philon ayant établi des colonnes au front de l'édifice, le fit *prostylon*. *Antè templum in fronte columnis constitutis prostylon fecit.*

Le temple d'Eleusis ayant été dans son intérieur le plus vaste édifice en ce genre de l'antiquité, on ne sauroit admettre que l'addition de Philon se seroit réduite à un péristyle de quatre colonnes, genre de disposition dont on ne trouveroit aucun exemple dans toute l'antiquité.

Si l'on vouloit ajouter foi au projet de restitution de l'ensemble de cet édifice, qu'on trouve dans les *Unedited antiquities of Attica*, il auroit formé un vaste carré de 180 pieds à peu près en tout sens, et

son *prostylon* n'auroit pas eu moins de douze colonnes sur une seule ligne. (*Voyez* Temple.)

PROSTYRIDE. Nom que Vignole a donné à la clef d'une arcade faite d'un rouleau de feuilles d'eau, entre deux règles et deux filets, et couronnée d'une cymaise dorique. C'est ainsi que cet architecte, dans son Traité, l'a adaptée à l'arcade de son ordre ionique. Sa figure est presque pareille à celle des modillons.

PROTHYRUM, du grec πρόθυρον. Vitruve nous apprend qu'on appeloit ainsi les vestibules qui étoient en avant des portes dans les maisons des Grecs. A Rome on appeloit de même, c'est-à-dire *prothyra*, ce que les Grecs exprimoient par le mot *diathyra*. Ce dernier mot en grec, et le premier en latin (dit Galiani) signifient ce qu'on appelle en italien *cancello*, ou une balustrade placée devant une porte. Il se pourroit que ce n'eût été autre chose qu'une double porte, à peu près comme ce qu'on appelle en France *porte battante*.

PRYTANÉE. C'étoit, dans beaucoup de villes de la Grèce, un fort grand bâtiment destiné aux assemblées des prytanes, aux repas publics et à quelques autres usages. Le *prytanée* de Cyzique passoit, après celui d'Athènes, pour être le plus magnifique de la Grèce; il renfermoit dans son enceinte quantité de portiques où étoient placées les tables des festins publics; on y élevoit des statues aux hommes célèbres. Spon a rapporté un décret du sénat et du peuple de Cyzique, lequel ordonnoit que la statue d'Apollodore de Paros seroit placée près des tables du premier portique dorique.

PSEUDODIPTÈRE. C'est-à-dire *faux diptère*

Nous avons vu au mot Diptère (*voyez* ce mot) que le temple auquel étoit affectée cette dénomination avoit, à chacun de ses deux flancs, et dans toute leur longueur, deux rangs de colonnes isolées formant double galerie, allée ou promenoir tout à l'entour.

Le faux diptère étoit celui dans la disposition duquel on conservoit l'espace nécessaire pour les deux files de colonnes, en en supprimant toutefois une. La condition du *pseudodiptère*, comme celle du *diptère*, étoit d'avoir à ses fronts antérieur et postérieur une rangée de huit colonnes. Les flancs en comprenoient quinze, en y comptant celles des angles.

On ne sauroit décrire cette disposition d'une manière plus précise que ne l'a fait Vitruve. « Les murs » de la *cella* (dit-il) s'aligneront de chaque côté à la » quatrième colonne du milieu du frontispice; de » sorte que du mur de la *cella* à la rangée des co- » lonnes extérieures sur les flancs il y ait l'espace de » deux entrecolonnemens, plus celui du diamètre de » la colonne dans la rangée supprimée. A Rome » (ajoute-t-il) il n'y a point d'exemple de *pseudo-* » *diptère;* mais on en voit un à Magnésie dans le » temple de Diane, construit par Hermogènes d'Alabande, et un autre au temple d'Apollon, ouvrage » de Mnestes. »

Selon le même Vitruve, Hermogènes fut l'inventeur de la disposition du *pseudodiptère*. L'effet de cette innovation (dit-il encore) fut de supprimer, tant dans les flancs que sur les fronts du temple, trente-huit colonnes formant le second rang intérieur, ce qui d'abord fut une grande économie de dépense; ce qui ensuite laissa autour de la *cella* un promenoir beaucoup plus large, en n'enlevant toutefois rien à la beauté de l'aspect, parce que du dehors on n'aperçoit point le manque des colonnes supprimées.

PSEUDOISODOMOS. Ce mot, composé en grec de *pseudo* (faux), et *isodome* (égal ou régulier), est opposé par Vitruve à la construction en pierre du genre de celle qu'il appelle *isodome*, laquelle, comme il l'explique, se composoit d'assises régulièrement dressées, et dont les pierres étoient toutes d'une égale grosseur.

La construction *pseudoïsodome*, au contraire, se composoit d'assises alternativement inégales en hauteur, parce que les pierres dont ces assises étoient formées avoient une épaisseur différente. Vitruve assure que l'un et l'autre genre d'appareil donnoit une construction également solide.

PSEUDOPÉRIPTÈRE (ou Faux Périptère) On a vu à l'article de ce dernier mot que c'étoit le nom donné à un temple qui avoit un *pteron* ou une rangée de colonnes tout à l'entour de la *cella*. Le faux périptère étoit celui qui, au lieu d'avoir sur ses flancs une rangée de colonnes isolées, présentoit ces colonnes engagées dans les murs latéraux de la *cella*. On usoit (dit Vitruve) de la disposition du *pseudopériptère* pour donner plus de largeur à l'intérieur de la *cella*, qui s'agrandissoit ainsi aux dépens du promenoir que donnoit au périptère l'espace existant entre les murs latéraux et les colonnes.

Le grand temple de Jupiter Olympien à Agrigente étoit un *pseudopériptère;* de ce genre est aussi le temple de Nîmes.

PTÉROMA. Mot grec, formé de *ptéron*, aile. Vitruve appelle ainsi (lib. III, cap. II) les files ou rangées de colonnes qui régnoient autour des murs du temple périptère.

La disposition du *ptéroma* (dit-il) et l'ordonnance des colonnes autour du temple ont été inventées pour donner à l'aspect de l'édifice plus de majesté, par l'effet des entrecolonnemens multipliés, ensuite pour présenter dans la galerie du *ptéroma* un abri à la multitude. *Pteromatos enim ratio et columnarum circa ædem dispositio ideo est inventa, etc.*

PTÉRON. Mot grec qui signifie *aile*, employé

aussi en latin, comme Pline va nous le prouver, pour exprimer les rangées de colonnes qui semblent former les ailes d'un corps de bâtiment. Ainsi tous les mots *périptère, monoptère, diptère,* etc. expriment par leur composition l'idée empruntée des ailes de l'oiseau, pour désigner les files de colonnes qui se trouvoient rangées sur les flancs des temples.

Pline a employé le même mot à la description de la colonnade quadrangulaire dont étoit environné le corps principal du tombeau de Mausole. C'est (dit-il) au-dessus de ce *pteron* que fut élevée une masse pyramidale formée de vingt-quatre gradins, dont la hauteur égaloit celle du corps principal. *Namque supra pteron pyramis altitudine inferiorem æquavit.*

PUGET (Pierre), né à Marseille en 1622, mort en 1694.

Cet artiste célèbre, surtout en France, fut, comme c'étoit encore assez l'usage au temps où il vécut, à la fois peintre, sculpteur et architecte.

A cette époque les établissemens d'enseignement pour les arts du dessin n'existoient nulle part. L'instinct du talent, ou ce qu'on appelle encore la vocation naturelle, faisoit apparoître dans les jeunes gens certains pronostics d'aptitude à l'imitation. Lorsque le jeune homme rencontroit un œil assez exercé pour interpréter la volonté de la nature, il étoit placé chez un maître, dont il suivoit les leçons et les exemples, à moins que son génie ne le portât à s'affranchir de toute conduite.

Pierre *Puget* avoit donné de très-bonne heure à reconnoître que la nature vouloit faire de lui un artiste. On le plaça dès l'âge de quatorze ans chez un sculpteur en bois, constructeur de galères. L'usage d'orner les vaisseaux de figures et d'emblèmes divers avoit donc commencé à initier le jeune *Puget* aux arts du dessin. Mais bientôt n'ayant plus rien à apprendre de ce maître, et le travail borné de sculpteur de marine ne suffisant plus à son ambition, il partit pour l'Italie, et s'arrêta quelque temps à Florence. Là, recueilli par un sculpteur de cette ville, il fut par lui recommandé au célèbre peintre Pierre de Cortone à Rome; il ne tarda point à y changer le travail du ciseau contre celui du pinceau.

Pierre de Cortone avoit découvert dans *Puget* des dispositions extraordinaires, et un goût de dessin qui avoit beaucoup d'analogie avec sa propre manière. Il l'employa dans plus d'une de ses entreprises, et notamment (dit-on) dans quelques parties d'exécution de son célèbre plafond du palais Barberini. On y remarque en effet deux figures de tritons qu'on prétend être de la main de *Puget*.

Ainsi le hasard des circonstances sembleroit avoir concouru à le détourner de l'exercice d'un art sur lequel devoit se fonder sa plus grande célébrité. Il faut observer toutefois que le goût d'école de Pierre de Cortone put influer sur cette manière hardie, facile et incorrecte qu'il porta dans la sculpture. Sous ce rapport, on ne sauroit dire s'il faut ou non regretter l'effet de cette influence, car qui oseroit dire que les beautés de la sculpture de *Puget* ne tiennent pas à ses défauts?

Pierre de Cortone cherchoit à se l'attacher de plus en plus; mais l'amour de la patrie l'emporta. *Puget* étoit de retour à Marseille en 1643; il passa encore quelques années de sa vie, ou, pour mieux dire, il les perdit à des travaux pour la marine de Toulon. Une nouvelle rencontre le conduisit une seconde fois en Italie : un religieux de l'ordre des Feuillans, chargé par Anne d'Autriche d'aller faire exécuter à Rome une suite de dessins d'après les monumens antiques les plus renommés, le prit avec lui pour l'aider dans ce travail.

L'observation attentive des édifices de l'antiquité développa chez *Puget* un goût et une disposition dont il ne s'étoit pas encore rendu compte. Sa passion pour l'architecture devint si vive, qu'il voulut en faire son art favori.

Voilà donc *Puget* devenu sculpteur, peintre et architecte, sans avoir eu réellement un maître dans chacun de ces trois arts. C'est avec cette triple capacité qu'il retourna se fixer à Marseille en 1653.

Ne devant ici faire connoître *Puget* que comme architecte, nous ne ferons aucune mention des ouvrages de peinture et de sculpture qui, depuis cette époque, ont occupé la plus grande partie de son temps.

Son premier ouvrage d'architecture fut toutefois aussi celui qui lui donna l'occasion de se montrer comme sculpteur dans un monument public; nous voulons parler de la porte et du balcon de l'hôtel de ville de Toulon; il en fut l'architecte et le sculpteur. Le balcon qui sert de couronnement à la porte est soutenu par deux termes en forme d'atlantes, dans lesquels l'artiste se plut à exprimer, par la contraction de la musculature, l'effort d'un corps qui résiste péniblement à la charge qu'on lui a imposée.

A peine arrivé à Marseille, *Puget* dessina, pour l'hôtel de ville qu'on se proposoit de rebâtir, un projet de façade sans comparaison plus beau que celui qui a été exécuté. Il n'y a de lui dans l'édifice actuel que l'écusson aux armes de France, placé au-dessus de la porte.

Dans le temps que l'on construisoit à Marseille l'hôtel de ville, on s'occupoit aussi du nouvel établissement des rues dites d'Aix, du Cours et de Rome, sur des terrains qui se trouvoient hors de la ville. *Puget* fut consulté; il dessina des projets de façade pour les maisons du milieu, et pour celles des angles de chacune des façades du Cours. Quelques-uns de ces projets reçurent leur exécution. Du côté gauche du Cours, en allant du nord au midi, à partir de la rue dite *de l'Arbre,* les maisons qui portent les numéros 1, 3, 5, 7, 9, sont regardées comme bâties sur ses dessins; leurs façades offrent une décoration grandiose. Les cinq maisons particulièrement qui viennent

après la rue de Noailles, du n° 1 au n° 9, forment une continuité d'ordonnances et d'architecture qui semble n'en faire qu'un seul édifice. L'élévation de cette façade se compose, aux extrémités latérales, de deux ordres de pilastres ioniques et corinthiens l'un au-dessus de l'autre. Au milieu un balcon en saillie, soutenu par des tritons ou des syrènes, couronne la porte principale, et une belle corniche couronne toute l'étendue de cette masse.

Dans la rue de Rome, à l'angle de cette rue, on montre une maison que *Puget* avoit bâtie pour lui-même ; sa façade est ornée de deux pilastres composites, surmontés d'un fronton qui forme le faîte de l'édifice.

Un ouvrage d'architecture plus important occupoit à la même époque le talent de *Puget;* on veut parler de la Halle aux poissons, qu'on appelle aujourd'hui de son nom. L'édifice se compose de vingt colonnes isolées d'ordre ionique, disposées sur un carré long, au nombre de cinq sur deux côtés, et de sept sur chacun des deux autres, en comptant deux fois celles des angles. Les colonnes sont élevées sur des piédestaux entre lesquels règnent trois rangs de marches ; elles supportent des arcades ; au-dessus la saillie du toit fait l'office de corniche.

Sur des terrains, à cette époque hors de Marseille, et formant aujourd'hui une rue de la ville, *Puget* se bâtit une maison de campagne, ou plutôt un casin, dont un pavillon subsiste encore, et qu'on montre comme une sorte de débris d'antiquité au milieu des constructions modernes. C'est dans cette habitation qu'il passa les dernières années d'une vie très-agitée ; et c'est là qu'oubliant toutes les traverses qui accompagnent trop souvent la réputation et le talent, il se livroit à des travaux qui n'étoient pour lui que des délassemens.

De 1689 à 1694, il avoit construit l'église de l'hospice de la Charité. Une rotonde ovale, environnée de douze colonnes d'ordre corinthien, qui soutiennent un tambour, et une coupole également ovale, un vestibule et trois chapelles disposés dans cette circonférence; telles sont les parties principales de cet ensemble. Le dehors, isolé de toutes parts, est orné dans son pourtour de pilastres corinthiens. Le tambour et la coupole qui les surmontent offrent une masse extérieure parfaitement d'accord avec le dedans. *Puget* ne vit point ce monument terminé. Son fils, après lui, en dirigea l'exécution, et ne parvint point encore à le compléter. Le portique extérieur, qui devoit se composer de quatre colonnes, n'a point été achevé.

PUISARD, s. m. En général, on entend par ce mot toute issue ou tout réceptacle, soit par où les eaux s'écoulent, soit où elles vont se perdre.

Ainsi, sous la première acception, le *puisard* sera un conduit pratiqué ou dans le corps d'un mur, ou dans le noyau d'un escalier à vis, ou partout ailleurs, et aboutissant dans un chêneau à un édifice ordinairement grillé, auquel viennent se rendre des différentes pentes du comble les eaux pluviales. Ces tuyaux ou conduits sont de plomb ou de fonte. Il vaut mieux toutefois les pratiquer en dehors des constructions, pour la facilité des réparations qu'ils peuvent exiger.

Le *puisard*, dans la seconde acception du mot, est au milieu d'une cour, d'un espace quelconque, une sorte de puits bâti à pierres sèches, qu'on recouvre d'une pierre trouée, où se rendent les eaux pluviales qui, n'ayant pas d'autre direction, finissent par se perdre dans les terres, ou peut-être répondre à quelque aqueduc souterrain.

Puisards d'aqueduc (*Terme d'architecture hydraulique*). Ce sont des trous qu'on pratique dans certains endroits des aqueducs, et qu'on ouvre pour pouvoir vider l'eau du canal, lorsqu'il y a des réparations à y faire.

Puisards de source. Ce sont certains puits qu'on creuse d'espace en espace, pour la recherche des sources, et qui se communiquent par des pierrées qui portent toutes leurs eaux dans un regard ou réceptacle, d'où elles entrent dans un aqueduc.

PUITS, s. m. On donne ce nom, en général, à toute excavation profondément fouillée en terre, le plus souvent pour se procurer de l'eau, quelquefois pour pénétrer jusqu'à une couche de pierres ou de charbon de terre, etc. ; d'autres fois pour conduire aux travaux souterrains nécessaires à l'extraction des métaux.

Comme on l'a dit, l'usage le plus commun des *puits* a lieu dans tous les endroits habités des villes ou des campagnes ; et l'objet qui porte à les creuser est le besoin d'eau, là surtout où elle n'est pas conduite par les travaux des aqueducs.

Le *puits* que l'on creuse à cet effet est donc un trou plus ou moins profond qu'on fouille au-dessous de la surface de l'eau. On le pratique le plus souvent en forme circulaire, et on le revêt de maçonnerie. Voici comme on fait cette construction : lorsqu'en creusant on est parvenu à l'eau, et qu'on en a 5 ou 6 pieds de profondeur, on place dans le fond un rouet de bois de chêne (*voyez* Rouet) d'un diamètre proportionné à la grandeur du *puits*, et composé de fortes plates-bandes. Sur ce *rouet* on pose un plus ou moins grand nombre d'assises en pierre de taille, maçonnées avec mortier de ciment, et liées entre elles par des crampons scellés avec du plomb. Sur cette sorte de soubassement on élève le reste de la hauteur du *puits* en maçonnerie, soit de briques, soit de moellons, jusqu'à quelques pouces au-dessous du rez-de-chaussée. Au-dessus on établit la mardelle, qui peut n'être que d'une seule pierre creusée à la mesure du diamètre donné au *puits;* mais le plus souvent, selon l'étendue de sa circonférence, on la construit d'un assemblage de pierres dures, cramponnées comme celles du fond. On équipe ensuite

le *puits* de tout ce qui est nécessaire pour en tirer l'eau.

Il faut observer, dans la manière de placer les *puits* pour les maisons de ville et de campagne, qu'ils soient éloignés des fumiers, des étables, des fosses d'aisance, et d'autres lieux qui peuvent communiquer à l'eau un goût désagréable. La meilleure situation est ordinairement dans les cours. On doit, autant qu'il est possible, les laisser à découvert, nonobstant quelques inconvéniens, parce que l'eau en est meilleure; les vapeurs de l'intérieur s'en échappent plus librement; il est d'ailleurs avantageux que l'air y puisse circuler.

Un *puits* adapté, comme on vient de le voir, aux besoins bornés des maisons ou habitations particulières, tant dans les villes que dans les campagnes, est une construction assez simple, qui ne demande qu'une intelligence ou une habileté assez ordinaire. La science de la construction en grand, liée si intimement à l'art de l'architecture, réclame donc en cette partie une mention spéciale, lorsqu'elle se trouve appliquée à de grands ouvrages, tels qu'il s'en est produit en des temps et dans des pays divers. Tels sont les *puits* dont nous allons donner quelques descriptions sommaires, et qui peuvent être regardes comme des monumens.

Tel est, par exemple, celui qu'on voit dans le château du Caire et que l'on nomme vulgairement le *puits de Joseph*, dénomination qui lui vient, non, comme beaucoup l'ont dit ou répété, du patriarche Joseph, mais bien de ce que l'ouvrage et le château où il se trouve furent exécutés par le fils d'un prince appelé *Joseph*. Ce *puits*, percé et taillé dans le roc, a 280 pieds de profondeur sur 42 de circonférence. Il se compose de deux coupes qui ne sont point perpendiculaires l'une à l'autre. On y descend par un escalier circulaire de trois cents marches, dont la pente est très-douce. La cloison qui le sépare du mur du *puits* consiste en une portion du rocher, à laquelle on n'a laissé que 6 pouces d'épaisseur. De petites fenêtres y sont pratiquées de distance en distance pour éclairer cette rampe. Quand on est arrivé au bas de la première coupe, on trouve une esplanade avec un bassin. Là des bœufs tournent une roue qui fait monter l'eau de la partie inférieure du *puits* dans le bassin; d'autres bœufs placés dans le haut l'y élèvent de ce réservoir par le même moyen.

Un des plus remarquables ouvrages en ce genre est le *puits* qu'Antoine San-Gallo construisit à Orvietto, tout en pierres de taille, dans un diamètre de 25 brasses. Deux escaliers en spirale, pratiqués l'un au-dessus de l'autre dans le tuf, conduisent jusqu'au fond les bêtes de somme qui vont y chercher de l'eau. Par l'une de ces pentes elles arrivent jusqu'à un pont où on les charge; et remontant par l'autre sans être obligées de retourner en arrière, elles trouvent pour sortir une porte différente et opposée à la première. L'ouverture du *puits* est si spacieuse, que la lumière du jour s'y répand jusqu'au fond, de manière que les pentes des escaliers adossés au mur, bâti circulairement, reçoivent un jour suffisant des fenêtres pratiquées dans toute sa hauteur. (*Voyez* San-Gallo (*Antonio.*)

Le dernier grand ouvrage que nous trouvions à citer en ce genre est, près Paris, le *puits* de l'hospice de Bicêtre, commencé en 1733 et achevé en 1735, sur les dessins de Boffrand. Ce *puits*, qui a 28 toises et demie de profondeur (171 pieds), fut creusé dans 15 toises de différentes terres et roches, 10 toises de bancs de pierre, et plus bas 3 toises en hauteur de glaise. Le *puits* a 9 pieds de hauteur d'eau intarissable. À 12 pieds au-dessus du niveau de l'eau on a pratiqué dans la masse une retraite pour la circulation des ouvriers qu'il faudroit employer à quelque réparation.

Le diamètre du *puits* dans œuvre est de 15 pieds, la circonférence de 47. Un manége de forme octogone, ayant 36 pieds de diamètre dans œuvre, enferme une charpente tournante adaptée à un gros arbre servant de pivot. Huit chevaux en deux relais sont employés à faire mouvoir cette charpente tournante. À deux câbles attachés au pivot, et qui filent en sens contraire, sont suspendus deux seaux contenant trois muids d'eau. Chaque seau, armé de fer dans sa hauteur et sa circonférence, pèse douze cents livres. De ces deux seaux l'un monte et l'autre descend. Il y a au fond de chaque seau quatre soupapes de cuivre, au moyen desquelles l'eau entre par le fond du seau, qui n'a point besoin d'être incliné pour s'emplir; et cela évite tout mouvement de vibration dans les cordes et l'oscillation des fléaux contre les parois des murs du *puits*. Chaque seau, arrivé en haut, verse de soi-même dans une espèce de cuve, au moyen d'un crochet qui le fait incliner. De cette cuve l'eau est conduite à un grand réservoir, bâtiment construit derrière celui du *puits*, et qui a plus de 60 pieds en carré; il a 8 pieds 8 pouces de profondeur, et contient environ quatre mille muids d'eau.

Puits commun. C'est un *puits* qui, destiné dans un lieu public, comme une rue, une place, à l'usage de chacun, doit être construit dans une plus grande circonférence et avec un orifice plus large.

Puits de carrière. Ouverture ordinairement circulaire, de 12 à 15 pieds de diamètre, creusée perpendiculairement, qui permet de descendre dans une carrière au moyen d'un escalier en ranchet, et par laquelle on tire avec une roue les pierres detachées de la carrière.

Puits décoré. On trouve cette épithète donnée à certains *puits* que l'architecture ou la sculpture se sont plu à décorer, tantôt de colonnes ou de termes portant la traverse où la poulie est attachée, tantôt en donnant à la mardelle les contours ou les profils

d'un vase ou d'une cuve. On cite en exemple de ce luxe décoratif un *puits* dont on attribue à Rome le dessin à Michel-Ange, et qu'on voit dans la cour de *San-Pietro in Vincoli*

Nous pourrions ajouter encore l'exemple de plus d'une mardelle de *puits* antique en marbre, environnée de figures sculptées en bas-relief, et dont on fera mention ailleurs. (*Voyez* PUTÉAL.)

PUITS FORÉ. C'est un *puits* où l'eau monte d'elle-même jusqu'à une certaine hauteur, de sorte qu'on n'a d'autre peine que de la puiser dans un bassin où elle se rend, sans qu'on soit obligé de la tirer.

Ces sortes de *puits*, qu'on nomme depuis quelques années *artesiens*, et qui sont depuis long-temps connus et pratiqués en Flandre, en Allemagne et en Italie, viennent de se multiplier en France, et il a paru plus d'un ouvrage sur l'art de les exécuter.

PUITS PERDU. *Puits* dont le fond est d'un sable si mouvant, qu'il ne retient pas son eau et n'en a pas deux pieds en été, ce qui est la moindre hauteur nécessaire pour y puiser.

PULPITUM. (*Voyez* PROSCENIUM.)

PULVINUS. C'est le nom que Vitruve donne à cette partie du chapiteau ionique que nous nommons *balustre* à cause de sa ressemblance avec la forme du balustre. On l'appela en latin *pulvinus* à raison de sa ressemblance avec un oreiller.

PUR, PURETÉ. La qualité qu'on désigne en architecture par les mots *pur* et *pureté*, est une qualité commune à tous les arts, à tous les ouvrages de l'esprit et du dessin.

Quand on cherche à définir cette qualité dans l'architecture, on est naturellement porté à en développer la notion de deux manières.

L'une, positive ou technique, consiste dans l'analyse des moyens qui sont plus ou moins à la disposition de l'artiste, et dont il peut puiser les règles dans les modèles de l'antiquité, et les raisons dans les analogies avec les œuvres des autres arts.

La seconde manière résulte de l'idée de son contraire, idée dont on ne peut guère se rendre compte que par l'influence des causes générales, dont le laps des années et le cours des siècles développent les effets dans toutes les productions de l'imitation.

A vouloir faire comprendre en elle-même, par le discours, l'idée morale attachée au mot *pureté* dans les œuvres de l'architecture, il semble d'abord qu'on peut l'expliquer avec plus de précision, en se rendant compte de ce qui la produit et la fait reconnoître, par exemple, dans les ouvrages de l'esprit ou dans l'art d'écrire, et ce qu'on y appelle le style.

Ainsi il nous semble que le talent de bien exprimer ses idées par le discours, de développer avec justesse tous les rapports d'un sujet, d'en exposer les parties dans l'ordre le plus naturel, de les présenter avec les formes et les expressions les plus propres, est précisément ce qui produit la *pureté* de la composition. Or cette *pureté*, jointe à celle du langage qui en devient l'expression, nous force d'y reconnoître le principe même du plaisir que nous en recevons, plaisir qui résulte en grande partie de la facilité que nous avons à saisir dans l'ouvrage, et son ensemble et ses parties.

La qualité qu'on appelle *pureté* dans l'art de composer, de dessiner et de colorer, présente, ce nous semble, de la part du peintre, les mêmes moyens et de semblables effets. Qui ne sait que, selon le génie, le goût et le style de chaque peintre, l'ouvrage acquiert une clarté de composition, une justesse de forme, une vérité de coloris, qui font que l'esprit et les yeux sont comme forcés de bien concevoir le sujet, d'en saisir les rapports et d'en apprécier les détails.

Mais l'idée générale de *pureté* n'en est pas moins sensible dans les œuvres de l'architecture, et l'effet de cette qualité n'est pas moins necessaire aux impressions que nous devons recevoir de cet art.

On peut y reconnoître la *pureté* sous trois rapports distincts, celui de la conception dans l'ordonnance du plan, celui de la disposition dans l'ensemble de l'élévation, celui de l'exécution dans le choix et le rendu des parties et des détails.

La *pureté* de *conception* ou d'ordonnance d'un plan consiste dans une combinaison ingénieuse, quoiqu'elle paroisse être toute simple, des différentes parties d'un local, grandes ou petites, nécessaires, commodes ou agréables, mais qui, assorties aux besoins et aux exigences d'une destination impérieuse, n'en paroissent pas moins le libre résultat d'un art indépendant. On reconnoîtra cette qualité, à la facilité de concevoir le plan, à cette intelligence qui établit chaque partie de manière que chaque emploi trouve avec convenance la place qui lui est propre, sans qu'il paroisse que cet arrangement ait coûté le moindre travail, tellement que chacun s'imaginera qu'il en auroit sur-le-champ fait autant.

C'est ainsi (pour revenir à la comparaison déjà employée) que les bons écrivains donnent à la marche de leurs idées et à leur liaison quelque chose de si simple et de si clair, qu'on est tenté de se persuader qu'il n'y avoit pas manière de procéder autrement. Cependant cette lucidité de composition, cette *pureté* de style, sont ce qu'il y a de plus rare dans l'art d'écrire. Rien ne l'est plus aussi en architecture que cette simplicité de conduite dans un plan, et cette *pureté* de moyens employés, qualités plus nécessaires qu'on ne sauroit le dire au bon effet et au vrai caractère de l'élévation, et qui en dépendent plus qu'on ne pense.

Sous le rapport de la *disposition* dans l'ensemble extérieur d'un édifice, la *pureté* du goût, de la part de l'architecte, se fait plus facilement sentir et com-

prendre. Une élévation d'un genre pur consistera dans la distribution sage et régulière des différens ordres, dans l'application judicieuse de chacun au caractère de l'ensemble, dans un juste accord entre les pleins et les vides, entre les parties lisses et les parties ornées, et dans une succession bien graduée des richesses de la décoration, selon les exigences de chaque local. La *pureté* de goût se fait surtout apprécier dans les élévations, par ce qu'on appelle l'art de profiler. (*Voyez* ce mot.) Il s'agit de cette distribution judicieuse des membres qui composent ce qu'on peut appeler la *modénature*, partie qui est en quelque sorte à l'architecture ce qu'est la prosodie à la versification.

Nous avons dit qu'il y avoit aussi pour l'architecture une *pureté* qui se rapporte à l'*exécution*. Elle consiste, après le choix fait des détails et des ornemens, dans la manière de procéder à leur exécution, et d'en rendre l'effet clair, harmonieux, et bien adapté au style de l'édifice. La *pureté* d'exécution dont il s'agit ici, bien qu'elle doive résulter en partie d'un travail plus ou moins mécanique et indépendant de l'architecte, n'en est pas moins une conséquence de son goût et de sa direction. C'est d'abord sur ses dessins, et d'après les modèles qu'il doit donner, que l'exécution doit avoir lieu. C'est donc à lui d'exiger, des instrumens subalternes qu'il emploie, cette nettete de travail, cette précision de fini qui doit donner à chaque détail sa vraie valeur. Cependant il pourra quelquefois suffire d'une matière ingrate, d'une pierre ou trop molle ou trop réfractaire, pour priver les arêtes des profils d'une certaine fermeté, pour ôter aux contours des ornemens leur finesse et la justesse de leur galbe. Une multitude de causes tendent, soit à défigurer dans l'exécution les formes et le caractère des ornemens, soit à les priver de leur effet local, pour la distance du point de vue, soit à leur laisser une apparence d'ébauche qui détruit ce sentiment de *pureté*, résultat en quelque sorte mécanique d'un soin purement matériel. On ne sauroit contester en effet que généralement l'effet du poli des matériaux, soit pierres, soit simples enduits, ne contribue à augmenter, même au jugement de l'instinct, dont le suffrage n'est pas à négliger, l'impression de la *pureté* d'exécution.

Nous avons indiqué, au commencement de cet article, une autre manière de définir et de faire apprécier la valeur de la qualité qu'on nomme *pureté*, par les notions de ce qui est son contraire, et qu'on appellera négative, ne pouvant y appliquer le privatif du mot *impureté*, qui, comme l'on sait, comporte une idée toute particulière.

De tout temps il y a eu en opposition avec l'idée qu'on vient de définir en architecture, un défaut commun à tous les arts, mais qu'on peut plus facilement distinguer dans l'art de bâtir. Plus près de son origine en Grèce, soumis à des traditions plus constantes, expression plus simple des lois et des convenances qui avoient su y réunir sous un lien commun la raison de l'utile et le goût de l'agréable, cet art y conserva long-temps la fidélité des types, la régularité des proportions, la sobriété d'ornemens qui sont les vrais caractères de la *pureté* architectonique.

Ce mot, dans le sens que cette théorie lui applique, signifie effectivement au moral à peu près ce qu'on exprime au physique, par exemple, quand on parle d'une eau prise à sa source ou encore près d'elle. Ainsi plus l'art s'éloigne de son origine, plus il tend à se corrompre par le mélange de toutes sortes d'exigences ou de besoins nouveaux, qui amènent l'oubli des principes, c'est-à-dire des raisons premières qui ont donné l'être et la forme aux inventions de tout genre.

Les sociétés comme les individus éprouvent à la longue une sorte d'ennui de tout ce qui est ancien ; de là cette manie d'innovation qui est une maladie de l'esprit. On oublie que ce qui existoit avoit été le produit d'une création lente et successive, et on croit pouvoir le remplacer par une création subite. Mais le privilège de la durée n'a point été donné à tout ce qui manque de la longue élaboration du temps. Une nouveauté fait bientôt place à une autre nouveauté, et le goût des arts, comme leurs ouvrages, n'offre qu'une rapide succession de modes qui s'entre-détruisent.

Cependant cette prétendue fécondité d'innovations n'a lieu que par la facilité de mélanger sans cesse, d'une façon toujours nouvelle, des élémens incohérens, qui, rassemblés un moment pour récréer les yeux par leur diversité, appellent continuellement de nouveaux mélanges.

Telle a été, à quelques degrés près, la destinée de l'architecture grecque, en se propageant à travers tant de siècles et chez tant de peuples. Sans doute l'effet de ce mélange corrupteur de la *pureté* de l'art n'a été ni continu, ni toujours progressif, ni même sans quelque retour aux principes où il peut retrouver plus ou moins de sa vertu première.

Suivre l'histoire de cette progression et de ses vicissitudes, seroit la matière d'un ouvrage dont un article de dictionnaire ne sauroit même indiquer le plan. Le but de celui-ci a été seulement de faire connoître la source principale des vices qui ont fait perdre à l'architecture sa *pureté* primitive, et que ces vices consistent dans la confusion des principaux types, dans la profusion des ornemens, dans l'ignorance de leur propriété, et dans l'indiscrétion de leur mélange.

On voit dès-lors comment le mot *pureté* exprimant, dans le système de cette architecture, l'observance du caractère primordial de ses formes, de ses proportions, de ses ornemens, on appelle *pur* le goût qui tend à bannir des plans, des élévations et de la décoration d'un édifice, tout ce qui est caprice, irrégularité, superfluité, enfin tout ce qui ne repose sur aucune raison.

Ainsi un plan sans *pureté* sera celui qui se composera de contours inutilement mixtilignes, de lignes brisées ou ondulées pour le seul plaisir de la diversité ou de la difficulté.

Ainsi une élévation sans *pureté* est celle dont les masses n'ont aucune relation entre elles, dont les parties, diversifiées sans nécessité apparente, ne paroissent soumises à aucun système, à aucune loi fondée sur le besoin.

Ainsi une décoration sans *pureté* est celle où les membres nécessaires de l'architecture, les types constitutifs, les ornemens mêlés entre eux, combinés par le hasard, transposés arbitrairement sans aucun égard à leur origine ou à leur signification, ne vous paroitront que le resultat d'un jeu du caprice.

Pour bien faire comprendre par deux exemples, placés, comme deux contraires, aux deux extrémités de cette théorie, ce qu'est la *pureté* en architecture, et ce qu'est son opposé, il suffit de se représenter un temple dorique grec periptère, et une église de Borromini ou de son école.

PUREAU ou **ÉCHANTILLON**, s. m. C'est ce qui paroît à découvert d'une ardoise ou d'une tuile mise en œuvre. Ainsi quoiqu'une ardoise ait 15 ou 16 pouces de longueur, elle ne doit avoir que 4 ou 5 pouces de *pureau*, et la tuile 3 ou 4, ce qui est égal aux intervalles des lattes.

PURGEOIRS, s. m. pl. On donne ce nom à des espèces de bassins avec sable et gravois, où l'eau des sources passe, pour s'y purifier, avant d'entrer dans ses tuyaux. Il doit y avoir de ces *purgeoirs* à certaine distance l'un de l'autre, et il faut de temps en temps y changer les gravois et le sable.

PUTÉAL, s. m. Ce mot n'est employé que dans la langue de l'archæologie et des arts du dessin. Il est le même que le mot latin *puteal* ou *putealis*, qui paroît avoir signifié ou la couverture d'un *puits*, ou ce qu'on appelle *mardelle* ou *margelle*, de *margo* (rebord), c'est-à-dire ce petit mur d'appui, le plus souvent circulaire, qui borde l'orifice du puits. (*Voyez* Puits.)

Les Romains appelèrent donc *puteal* ou *putealis* cette mardelle, et un assez grand nombre de restes d'antiquité nous prouvent qu'on faisoit souvent ces *puteals* en marbre, et qu'on en décoroit la circonférence de bas-reliefs.

On avoit long-temps pris pour des autels des morceaux d'antiquité. De ce nombre fut celui qui sert de piédestal circulaire à un grand vase du muséum du Capitole à Rome, et autour duquel sont sculptées, dans un style archaïque, les figures des douze grands dieux. Cependant il est certain que dans sa partie intérieure on voit ses bords sillonnés par les cordes qui enlevoient les seaux où l'on puisoit l'eau à bras. De semblables puits ne devoient pas être fort profonds, et les citernes des cours des maisons de Pompeï nous paroissent avoir dû motiver l'emploi des *putéals* dont on parle.

On voit encore aujourd'hui à Corinthe un semblable *putéal* employé au même usage. M. Dodwell, qui nous en a donné le dessin avec le détail de ses figures, nous apprend qu'il est maintenant posé à contre-sens, de sorte que les figures y ont la tête en bas. Il présume que ce *putéal* provient d'un temple de Corinthe. Il y avoit en effet peu de temples qui n'eussent dans leur enceinte quelque puits sacré, dont les eaux servoient aux ablutions et lustrations. Naturellement on dut orner leur orifice d'une mardelle plus riche, soit par la matière, soit par la sculpture. De là ces *putéals* plus ou moins grands, plus ou moins décorés, que l'on rencontre parmi les collections d'antiquités. Le P. Pacciandi en a illustré plusieurs dans son ouvrage intitulé *Puteus sacer*.

PUTÉOLANUS LAPIS. (*Voy.* Pouzzolane.)

PYCNOSTYLE. Mot composé de deux mots grecs πυκνὸς, dense, épais, et στυλος, colonne.

C'étoit une des cinq ordonnances ou dispositions de colonnes, selon Vitruve (lib. III, cap. II), c'est-à-dire une des cinq manières de régler la mesure de leur entrecolonnement.

Vitruve, en indiquant la progression de largeur des entrecolonnemens, depuis le *pycnostyle* jusqu'à l'aræostyle, nous a donné un système de mesures de ces cinq espèces de dispositions, qui du reste dans la théorie, comme on va le voir, ne se rapportent qu'aux frontispices des temples.

« Il y a, dit-il, cinq sortes de temples, et voici les noms qu'on leur donne, d'après l'ordonnance de leurs frontispices : la première espèce s'appelle *pycnostyle*, c'est-à-dire à colonnes serrées ; viennent après le systyle, dont les colonnes sont un peu plus espacées ; le diastyle, plus large encore ; au quatrième rang est l'aræostyle à entrecolonnemens plus larges qu'il ne convient ; enfin l'eustyle, qui a la plus juste proportion en ce genre.

» Le *pycnostyle* est donc celui dont l'entrecolonnement a une fois et demie le diamètre de la colonne ; tels sont le temple de Jules César, et dans son *forum* celui de Vénus.

» Le systyle est celui qui a dans ses entrecolonnemens deux diamètres de la colonne, et dont les bases ont leur plinthe égale à l'espace qui est entre les deux plinthes. On en voit un exemple au temple de la Fortune équestre, près du théâtre en pierres, ainsi qu'à plusieurs autres.

« Ces deux modes de disposition dans les colonnes des frontispices de temples ont cet inconvénient, que lorsque les matrones montent les degrés du temple pour aller faire les supplications, elles ne peuvent, à raison du peu d'espace des entrecolonnemens, y passer en se tenant embrassées l'une l'autre, mais sont

obligées d'aller à la file. Ensuite l'entrecolonnement, serré du milieu, masque l'aspect de la porte et celui des statues; enfin il résulte de cette disposition que les promenoirs autour du temple s'en trouvent trop rétrécis.

» Dans le diastyle l'entrecolonnement a de largeur trois diamètres de colonnes. Tel est le temple d'Apollon et de Diane. Le mal de cette sorte d'ordonnance est que les architraves, ayant trop de portée, se rompent.

» A l'égard de l'aræostyle, il faut dire que telle est sa largeur d'entrecolonnement, qu'on ne peut point y employer les architraves de marbre ou de pierre, mais seulement de longues plates-bandes en bois. L'aspect de ces sortes de frontispices devient écrasé, lourd et bas. Les frontons dans ces constructions doivent, selon l'usage toscan, être ornés de figures en terre cuite ou de bronze doré. Tels sont, près du grand cirque, le temple de Cérès et celui d'Hercule, élevés par Pompée. Tel est encore un autre temple au Capitole.

» Reste à faire mention de la disposition de l'eustyle, laquelle est la meilleure, la plus conforme à ce qu'exigent la commodité, la beauté et la solidité. »

Nous avons rapporté à dessein le passage de Vitruve, qui contient toute sa théorie sur cette partie de la disposition des colonnes mises en rapport avec les mesures des entrecolonnemens à l'extérieur des temples. Notre intention a été de faire voir que cette théorie ne sauroit être généralisée, et qu'elle ne repose que sur des considérations locales.

Premièrement, quelque autorité que les commentateurs de Vitruve et les auteurs des traités modernes d'architecture aient prétendu donner à sa théorie, il paroît évident d'abord que son auteur n'a eu en vue que l'application des colonnes aux ordonnances extérieures des temples, et seulement aux temples, selon les usages de Rome.

Secondement, on a pu remarquer qu'en fixant comme *minimum* de la largeur des entrecolonnemens leur mesure à deux diamètres de la colonne, Vitruve annonce par là (comme on peut s'en convaincre en beaucoup d'autres endroits), ou qu'il n'a point connu, ou qu'il n'a point voulu faire connoître l'ordonnance et les proportions de l'ordre dorique des Grecs, dont l'entrecolonnement dans les temples n'a souvent qu'un diamètre de largeur et n'arrive jamais jusqu'à deux.

PYLONE, s. m. Du mot grec πυλων, grande porte, vestibule.

On trouve ce mot employé chez les historiens de l'antiquité qui ont décrit les monumens de l'Égypte, et appliqué à ces grandes portes qui se succèdent en avant des vestibules, successifs eux-mêmes, qui forment en grande partie l'ensemble des temples égyptiens.

Les nouveaux voyageurs qui nous ont fait connoître l'état actuel des ruines de l'Egypte ont francisé le mot *pylone*, et l'ont très-justement appliqué à ces grandes masses qu'on auroit pu en quelque sorte appeler *portails*, si ce dernier mot n'eût pas eu une acception spéciale.

Presque tous les *pylones* forment des masses plus ou moins pyramidales. On peut les diviser en deux classes : les uns sont simples, c'est-à-dire que l'ouverture de la porte y est sans accompagnement; la baie de la porte, chez les autres, s'ouvre entre deux massifs en forme de tours carrées, dont la masse renferme les escaliers qui conduisent aux plates-formes établies sur le sommet de chacune des deux tours. (*Voyez* ÉGYPTIENNE ARCHITECTURE.)

PYRA. Ce mot est grec et latin, et on le traduit en français par le mot *bûcher*. (*V.* USTRINUM.)

L'étymologie de ce mot est le mot πυρ, qui signifie *feu*. L'on croit que le mot *pyramide* en est formé, parce que la figure de cet édifice, qui se termine en pointe, a quelque ressemblance avec celle de la flamme, soit peut-être parce qu'une certaine analogie dans la destination funéraire auroit pu faire rapprocher l'idée des monumens temporaires appelés *pyra* par les Grecs, de l'idée ou de la forme des pyramides.

Ce furent effectivement de véritables monumens temporaires, il est vrai, que ces *bûchers* dont l'histoire et les médailles nous ont conservé le souvenir et la forme, tant chez les Grecs que chez les Romains. Au mot MAUSOLÉE nous avons fait voir que la *pyra* ou le bûcher avoit dû servir de modèle à ces tombeaux somptueux où la construction et la richesse des décorations rivalisèrent de dépense en Grèce et à Rome. (*Voyez* MAUSOLÉE.)

C'est ainsi qu'en tout genre, tous les ouvrages d'art chez les anciens naquirent, comme d'un germe fécond, des élémens d'un usage primitif. Comme, en plus d'un pays, le petit monticule élevé sur le corps inhumé devint le principe élémentaire des masses les plus pyramidales, de même la *pyra*, assemblage de bois formé pour la combustion du mort, se trouva convertie par degrés en un *bûcher* décoratif à plusieurs étages, lequel, par une conversion nouvelle, devint un des plus magnifiques ouvrages de l'architecture.

Pline nous a montré la progression dont on parle, dans quelques faits qui déposent du luxe que les riches particuliers de Rome mettoient à la construction de la *pyra* qui devoit consumer leurs corps. Il appartint dans la suite aux empereurs de franchir toutes les bornes de la vanité des particuliers en ce genre.

Ce ne fut pas non plus alors dans les républiques de la Grèce qu'auroient pu se trouver les exemples et les modèles de ce genre de somptuosité, comme ce n'est pas aujourd'hui dans leur histoire que la critique iroit en chercher les autorités. Là où la dé-

pense des funérailles et celle des tombeaux étoit limitée par les mœurs autant que par les lois, il ne put y avoir lieu à aucun excès de magnificence. Aussi voyons-nous que la pompe des bûchers et le luxe des grands tombeaux, qui en furent les dispendieuses copies, ne se rencontrèrent que dans les Etats monarchiques. Pausanias, en effet, ne cite aucun grand monument de sépulture en Grèce : les deux plus considérables qu'il eût vus dans ses voyages étoient hors de la Grèce ; celui d'Helène à Jérusalem, et le tombeau de Mausole, d'où les Romains (ajoute-t-il) donnèrent à leurs tombeaux le nom de *mausolée*.

En fait de *pyra*, ou de bûcher décoratif, ce que l'histoire fait connoître de plus considérable avant les imitations qu'on en fit à Rome, pour les apothéoses des empereurs, c'est celui de Denys l'Ancien, tyran de Syracuse, qui avoit été décrit par l'historien Timée, et celui d'Héphæstion, le favori d'Alexandre, prodige de grandeur et de richesse, dont Diodore de Sicile nous a transmis un assez long détail que nous avons rapporté au mot MAUSOLÉE. (*Voyez* cet article.)

PYRAMIDAL, adj. m. On appelle ainsi généralement tout objet, et en particulier dans l'architecture tout édifice, tout monument qui se termine comme une pyramide, c'est-à-dire en forme décroissante du bas en haut.

La forme *pyramidale*, ainsi définie, est extrêmement commune dans les constructions de tous les peuples. Cette forme, dictée par l'instinct comme par le raisonnement, repose sur ce principe évident de toute solidité, qui veut que le fort porte le foible. Or, si dans toutes les élévations il ne sauroit être donné de se conformer pour l'œil à l'inclinaison des lignes qui produit cet effet, il est certain que l'effet contraire est et doit être interdit, pour peu qu'un ouvrage ait quelque hauteur. Sans doute on peut faire en petit quelques porte-à-faux ; on peut, comme dans des trompes, dissimuler le point d'appui, parce que l'ouvrage, au lieu d'être isolé, se trouve par une coupe particulière lié à la masse qui lui sert évidemment de soutien. Mais aucun ouvrage de construction, s'il est isolé, ne sauroit (à moins de certains hasards du genre de celui de la tour penchée de Pise) subsister dans une disposition inverse de la forme *pyramidale*, c'est-à-dire ayant pour sommet ce qui devroit être sa base. De quelque façon qu'on pût parvenir à réaliser ce tour de force, l'œil et la raison n'en seroient pas moins offensés, parce que, avant tout, l'un et l'autre veulent de la solidité, et la veulent non-seulement réelle, mais encore apparente.

Il ne faut peut-être pas aller chercher ailleurs la raison du plaisir que nous font éprouver les formes pyramidales dans la composition et l'effet des édifices. Tout ce qui est conforme à la nature des choses l'est aussi à la nature de nos sensations. Ainsi tout ce qui est fondé en raison nous plaît, précisément parce que nous sommes doués de la raison, et parce que ce qu'on appelle *instinct*, chez le plus grand nombre, n'est autre chose qu'une raison non développée, comme la raison n'est, sur beaucoup de choses, que l'instinct perfectionné.

L'instinct et la raison ont donc inspiré, dans les ouvrages de l'art de bâtir chez tous les peuples, cette disposition qui produit la décroissance de bas en haut, dans les formes et les masses, et qui porte à la rendre d'autant plus sensible, que ces masses auront plus d'élévation.

C'est bien, comme on le verra dans l'article suivant, à l'effet de donner la plus grande durée à leurs monumens funéraires, que les Egyptiens firent de leurs masses ce qu'on a appelé des *pyramides*. La même raison de solidité et de durée a fait donner la même forme, dans la Chine et dans l'Inde, aux kiosques, aux tours, aux minarets et aux pagodes ; chez les Grecs et les Romains, aux mausolées, aux septizones, aux phares ; dans le moyen âge, aux clochers des églises, aux campaniles, aux donjons des châteaux ; chez les modernes, aux dômes et coupoles, à un grand nombre de frontispices.

Tout besoin étant aussi dans les arts le principe d'un plaisir, il fut très-naturel d'appliquer l'apparence *pyramidale* à un fort grand nombre de compositions, uniquement dans la vue de plaire aux yeux, de multiplier les aspects, souvent même de donner au spectateur, par certains accompagnemens subordonnés, la facilité de mieux évaluer la mesure de l'objet principal. C'est ainsi que la grande coupole de l'église de Saint-Pierre à Rome a été accompagnée de coupoles plus petites, et qui complètent l'effet *pyramidal* de toute la masse.

PYRAMIDE, s. f. Ce mot, dans le langage ordinaire, a deux acceptions, mais dont l'une provient très-certainement de l'autre. Il n'y a pas de doute que celle qui exprime, en géométrie, un corps solide ou une figure triangulaire, a été empruntée de la forme des monumens célèbres auxquels les Grecs donnèrent le nom de *pyramide*.

C'est uniquement sous le rapport architectural que cet article envisagera le monument auquel est affecté ce nom.

Son étymologie nous occupera peu. Les savans ne sont pas encore entièrement d'accord sur ce point : les uns ont cherché sa racine dans la langue copte, débris de la langue égyptienne ; d'autres croient l'avoir trouvée dans l'arabe. Pourquoi le mot grec *pyra*, formé de *pur* (feu ou flamme), n'auroit-il pas, comme on l'a dit au mot précédent (*voyez* PYRA), induit les Grecs à désigner les grandes masses de construction qui se terminent en pointe chez les Egyptiens, par un nom semblable à celui qu'on donnoit aux bûchers, qu'une double analogie de forme et d'usage rapprochoit de la *pyramide*.

Section première.

De l'origine et de l'emploi des pyramides.

Nous croyons devoir réunir en un seul point de critique ces deux notions, parce que l'origine des *pyramides* en Egypte est nécessairement liée à l'emploi qu'on en fit. Cependant cet emploi doit être constaté avant que l'on s'occupe d'en montrer l'origine. Ce n'est pas qu'ici l'origine ne dût être un fort argument en faveur de l'emploi, mais malheureusement ce qu'il faut appeler la cause originaire de ces constructions ne sauroit être démontré, parce que, cachée dans la nuit des sociétés primitives, et par conséquent anti-historique, on ne peut dans la suite y remonter que par voie d'induction et de comparaison avec les autres principes des inventions humaines.

L'opinion la plus généralement reçue depuis les temps anciens jusqu'à nos jours, sur l'emploi des *pyramides* en Egypte, est qu'elles furent des tombeaux. Mais une des maladies de l'esprit humain est de dédaigner toute opinion et même toute vérité dès qu'elle devient vulgaire. Malgré les témoignages des plus anciens écrivains grecs et romains, bien plus voisins que nous des sources de la tradition en ce genre, on a imaginé d'attribuer à ces monumens toutes sortes de destinations imaginaires.

Pour n'en citer que quelques-unes, l'auteur de l'*Etymologicum magnum*, dérivant le mot *pyramide* du mot grec *puros*, froment, a prétendu qu'on les nommoit ainsi parce qu'elles avoient été des greniers à blé. Sans doute il ignoroit que ces monumens n'ont presque point de vide intérieur.

Plus tard, des savans ne pouvant croire qu'on eût élevé d'aussi prodigieuses masses avec autant de peines et de dépense, dans la seule vue de conserver une caisse de momie, et considérant que les pyramides sont exactement orientées en sorte que les quatre côtés répondent aux quatre points cardinaux, ont avancé, à ce sujet, deux opinions: l'une, que c'étoient des monumens astronomiques qui servirent de gnomons, de méridiennes ou d'observatoires; l'autre, que c'étoient des monumens allégoriques consacrés au soleil.

La première de ces opinions se réfute d'elle-même par l'impropriété physique de l'édifice aux usages supposés. Quant à l'autre, elle n'est qu'une hypothèse gratuite et imaginaire, qui, comme telle, n'est susceptible ni d'être prouvée ni d'être combattue.

On l'a déjà dit, la véritable cause de ces conjectures plus ou moins scientifiques est dans ce penchant qui entraîne, et quelquefois les savans comme les ignorans, à vouloir juger des idées et des opinions passées d'après les mœurs, les idées et les opinions de leur siècle. Tout, et dans les usages connus de l'Egypte, et dans les témoignages, encore subsistans en si grand nombre, de ses monumens, et dans ce que nous ont transmis des écrivains qui avoient puisé leurs notions à la source du pays même; tout, dis-je, s'accorde à prouver qu'une croyance religieuse y ayant établi le dogme de la résurrection des corps, avoit fait de leur conservation une obligation plus ou moins impérieuse. Ce soin de la sépulture étoit devenu général, et à différens degrés commun à tous. Les nombreuses caisses de momies qu'on a de tout temps découvertes, et qu'on découvre journellement entassées dans d'immenses hypogées, et que plus d'un caractère fait reconnoître pour avoir été celles de simples particuliers; la dépense de ces sortes de cercueils peints, sculptés et vernissés, quand ils étoient en bois; le grand nombre de ceux qu'on trouve en pierre et en marbre; l'extraordinaire conservation des corps, et les précautions prises pour soustraire à la violation les sépultures, tout démontre l'universalité de la croyance dont on a parlé.

Si cela fut, il me semble qu'il ne faut pas aller chercher ailleurs la grandeur de la dépense des sépultures royales en forme de *pyramides*. La grande disproportion qui existe par tout pays entre les palais des princes et les maisons des particuliers, suffit pour nous expliquer la même inégalité de dépense et de dimension dans les monumens funéraires de l'antique Egypte. On ne sauroit, au reste, la mieux faire comprendre qu'en citant le passage de Diodore de Sicile qui explique pourquoi les rois égyptiens avoient appliqué à leurs tombeaux les sommes immenses qu'en d'autres pays les princes consacrent à la construction de leurs palais.

« Ils ne pensoient pas (dit l'historien) que la fragilité du corps pendant sa vie méritât de solides » habitations. Aussi ne regardoient-ils le palais des » rois que comme une hôtellerie qui appartenoit successivement à tous, et où chacun ne faisoit qu'un » instant de séjour. Mais leurs tombeaux, ils les » considéroient comme leur véritable et particulière » habitation, comme leur domicile fixe et perpétuel; » et ils n'épargnoient rien pour rendre indestructibles des monumens qui devoient être les dépositaires éternels de leur corps et de leur mémoire. »

Les soins que prenoient les auteurs de ces tombeaux pour rendre la retraite de leur corps introuvable ne peuvent se bien concevoir qu'en voyant tout ce que l'art employoit de secrets et pratiquoit de détours pour en dérober l'accès, soit dans les hypogées de Thèbes, soit dans les masses pyramidales de Memphis. On ignoroit, dit l'historien qu'on vient de citer, dans quelle chambre de son tombeau reposoit le roi Osymanduas; l'inscription qu'on y lisoit portoit : *Si quelqu'un veut savoir où je repose, il faut qu'il détruise quelqu'un de ces ouvrages.*

De là quelques critiques ont voulu inférer que les *pyramides* n'auroient été que d'immenses cénotaphes destinés à donner le change aux entreprises de la violation sur le lieu occupé par le corps. Mais on voit que leur destination n'en auroit pas moins eu l'application morale de la chose qu'on voudroit mettre en question. Ces monumens ne seroient que plus certainement encore la preuve et le résultat d'une

opinion religieuse secondée, si l'on veut, par la vanité humaine, ressorts certainement les plus puissans, et principes à la fois les plus actifs et les plus féconds des ouvrages de l'art et des entreprises de l'architecture.

Pourquoi d'ailleurs contesteroit-on, en Egypte, aux *pyramides* la destination de tombeau, lorsqu'on est obligé de reconnoître dans tout le reste du monde le même emploi à tant d'autres monumens qui, moindres sans doute sous le rapport de la masse et de la dimension, l'emportèrent de beaucoup cependant du côté de la dépense et du travail; je veux parler des mausolées célèbres de la Grèce asiatique et de Rome. En Egypte la *pyramide* ne demanda que des pierres simplement équarries et assemblées, sans forme aucune ni détail d'architecture ou d'ornement. Qu'on veuille maintenant faire le calcul de la dépense de construction intérieure et de décoration extérieure du tombeau de l'empereur Adrien, par exemple, et de quelques autres semblables; qu'on veuille bien supputer leurs nombreuses colonnes de marbre, leurs chapiteaux corinthiens, leurs riches entablemens, les statues de tout genre qui les couronnoient, les ornemens et bas-reliefs qui s'y trouvoient répandus, etc. : si l'on veut mettre les frais de tous ces travaux en regard avec ceux de la grande *pyramide*, je ne doute pas qu'on ne trouve dans celle-ci une grande économie de temps et de main-d'œuvre.

Pourquoi donc un roi d'Egypte n'auroit-il pas pu faire pour son tombeau un monument quatre ou cinq fois plus grand que celui qu'on voit encore à Rome, construit pour sa sépulture par un simple épulon, Caïus Cestius, et qui consiste en une *pyramide* de 114 pieds de haut, toute revêtue en marbre blanc? Enfin, doit-il paroître surprenant que dans un pays où tout prouve qu'on avoit apporté à la conservation des morts et plus de soins et de beaucoup plus efficaces que partout ailleurs, les princes aient adopté, pour assurer la durée de leur repos après leur vie, la forme d'édifice qui, de toutes celles de l'art de bâtir, nous est parvenue la plus intègre, et dès-lors la plus convenable à la fin pour laquelle on l'emploie?

La position seule des *pyramides* de Memphis, situées sur la rive gauche du Nil, dénote qu'elles firent partie de ce vaste ensemble de sépultures qu'on regarde comme ayant été le véritable cimetière de Memphis, et peut-être de tout le nôme. D'ailleurs, la situation de ces *pyramides*, très-multipliées sur un espace d'à peu près trois lieues, ne permet de leur attribuer aucune de ces destinations scientifiques que certains écrivains ont imaginées; elles occupent une grande partie de la chaîne libyque, et les seules élévations du terrain suffisent, soit pour nous expliquer une partie de leur construction, comme on le dira plus bas, soit pour nous révéler le principe matériel de leur origine.

L'emploi des *pyramides* une fois constaté par tous les témoignages qui peuvent et doivent le rendre indubitable, on craindra moins de se livrer sur leur origine à des conjectures que certains faits, et plus d'une preuve tirée de leur construction même, tendent à élever au plus haut degré de probabilité.

Lorsque, en cherchant l'origine d'un monument de l'art, on peut remonter à une cause simple, élémentaire et incontestable, la critique raisonnable ne sauroit demander rien au-delà. Quoiqu'il y ait sans doute fort loin d'une *pyramide* de 400 pieds de haut à la petite élévation que produit, à la surface du sol, la terre relevée au-dessus d'un corps inhumé, on est toutefois conduit de proche en proche à voir là le premier type de tous les monumens funéraires, et surtout des *pyramides*.

Cependant l'intervalle de ces deux points, si l'on peut dire, extrêmes ne fut pas franchi sans plus d'un ouvrage intermédiaire. Il faut regarder comme tels ces exhaussemens factices de terres qu'on accumuloit sur le lieu de l'inhumation, pour faire durer plus long-temps le souvenir du lieu où le mort avoit été déposé. Bientôt la nature fournit elle-même, en ce genre, des monumens tout faits et plus durables. On veut parler de ces monticules qu'on trouve plus ou moins multipliés dans un très-grand nombre de pays. Il ne fut plus besoin que de creuser dans leur intérieur un conduit et un espace propre à recevoir le corps; et voilà ces *tumuli* dont les mentions sont si fréquentes dans l'antiquité, et dont les vestiges frappent encore en tant de lieux l'œil du voyageur. (*Voyez* TUMULUS.)

En parcourant les bords de la Méditerranée, et particulièrement les contrées célèbres de l'Afrique et de l'Asie, jadis couvertes de villes florissantes, il est facile d'y observer combien y fut commun l'usage d'ensevelir les morts sous des buttes de terre. On ne sauroit dire combien il s'y trouve de tombeaux qui ne consistent que dans une chambre sépulcrale, recouverte de terre en forme conique. On plaçoit sur leur sommet une colonne ou tout autre signe d'honneur; le reste étoit recouvert de gazon. On peut croire, d'après le grand nombre de ces sortes de tombeaux, que c'étoit un usage chez tous les peuples habitans de ces côtes. Or, comment ne pas voir là le prototype des montagnes de pierre que les Egyptiens élevèrent en forme de *pyramide?*

Quand on examine l'extrémité de la chaîne libyque, à gauche du Nil, et à une petite distance de la mer, on voit que cette crête est occupée par des *pyramides* de toute grandeur; mais on y découvre aussi une infinité de buttes sous lesquelles on ne sauroit s'empêcher de croire qu'il y a véritablement des sépultures. On ne sauroit douter non plus que ç'ait été là, comme on l'a dit, la nécropole, ou la ville des morts de Memphis. Beaucoup de monumens ou en partie détruits, ou peut-être restés inachevés, démontrent quelle fut l'origine de leur

structure. Les *tumuli* de Memphis ne diffèrent de ceux de l'Asie que parce que ceux-ci sont de terre, lorsque ceux-là sont composés de sable et de débris de pierres fournis par la chaîne des montagnes de la Libye.

Rien de plus simple et de plus facile maintenant que de suivre dans sa progression la marche de l'art qui éleva les *pyramides*. Les buttes naturelles une fois converties ou amplifiées en buttes factices ou artificielles, on dut imaginer, pour les rendre plus durables, de les couvrir grossièrement d'abord des pierres détachées des montagnes. Il paroît ensuite fort vraisemblable qu'autour de cet amas de pierrailles on aura élevé des murs dont les pierres allèrent par degrés en retraite les unes au-dessus des autres, jusqu'au sommet du *tumulus*, et formant, si l'on veut, dans un plan quadrilatère, une véritable *pyramide* carrée.

Il ne faut pas oublier ici que l'art de bâtir en Egypte, comme on l'a montré ailleurs (*voyez* Egyptienne architecture), dut naître et naquit en effet du travail de la pierre, tant la nature semble y avoir été prodigue de cette matière aux dépens du bois, dont l'emploi, vu sa rareté dans ce pays, ne put jamais entrer dans les premières données de ses constructions. En admettant donc l'usage de la pierre comme ayant pu naître avec les premiers essais de l'art de bâtir en Egypte, on ne sauroit être éloigné de croire qu'un emploi quelconque de ces sortes d'essais en matière solide, put être appliqué à la masse, ou tout au moins aux revêtemens des plus plus anciens tombeaux. Il seroit alors très-vraisemblable qu'avant l'érection des grandes *pyramides* de la basse Egypte, et avant que les rois eussent fixé leur résidence à Memphis, déjà il existoit dans les environs de cette ville des *tumuli* façonnés en *pyramide*, types et modèles de ceux que la magnificence royale devoit prodigieusement surpasser en masse, en dépense et en ostentation. C'est ainsi que les sépultures royales des hypogées de Thèbes l'avoient emporté, dans les mêmes rapports de dépense et de grandeur, sur les souterrains destinés aux sépultures communes que l'on voit dans la Thebaïde.

SECTION II.

Des pyramides de la basse Egypte ou de Memphis.

Nous donnons ce nom à ce qu'on appelle ordinairement les *pyramides d'Egypte*, quoiqu'il ne s'en trouve point dans la haute (celles qu'on a découvertes depuis peu près de Meroé, appartenant à l'Ethiopie). Nous indiquerons encore sous cette dénomination générale toutes celles que les voyageurs modernes distinguent par les noms de *pyramides* de Ghizée, d'Aboukir, de Saccara et d'Achour. Tous ces monumens paroissent avoir formé, comme nous l'avons dit, dans un espace d'à peu près trois lieues, la necropole, ou la ville des morts de Memphis.

Il ne sauroit entrer dans le plan de cet article de donner des notions descriptives sur les cinquante *pyramides* plus ou moins bien conservées que l'on compte encore dans la basse Egypte, ni de rechercher les époques de leur construction. L'incertitude qui règne à cet égard chez les écrivains mêmes de l'antiquité semble être encore une preuve de leur ancienneté. Quelle qu'ait été la date de leur exécution, on peut croire qu'il n'existe aucun reste de monumens plus anciens. De ce qu'Homère n'a pas même proféré le mot de *pyramide*, quelques-uns ont voulu en conclure que ces monumens n'existoient pas de son temps. Rien toutefois à inférer d'un fait purement négatif. Il est à peu près certain qu'au temps d'Homère il y avoit eu très-peu de communications entre la Grèce et l'Egypte. Ce qu'on peut indiquer d'anciens rapprochemens entre les deux pays avoit lieu par l'intermédiaire des Phéniciens. Le siècle d'Homère n'étoit pas encore celui où la curiosité des Grecs, enhardie par les progrès du commerce et d'une civilisation réciproque entre les peuples, devoit apporter à l'histoire les matériaux dont elle se compose.

On ne retrouve plus aujourd'hui le nombre total des *pyramides* dont les anciens auteurs grecs ont fait mention. Celles, par exemple, qui, suivant Herodote, s'élevoient sur le lac Mœris, n'existent plus. Il n'y a plus de traces de celles qu'Hérodote, Diodore de Sicile, Pline et d'autres, nous disent avoir appartenu au labyrinthe, fameuse construction dont il n'est resté que le nom. D'autre part, les voyageurs modernes ont vu et décrit les vestiges d'un grand nombre de *pyramides* qui n'ont pas même été indiquées par les anciens.

Il paroît qu'une certaine période vit élever la plupart de ces monumens; du moins est-il vrai que tous les rois auxquels on en attribue la construction ont régné immédiatement l'un après l'autre, dans un intervalle de cent cinquante à deux cents ans. Mais on ne sauroit déterminer avec exactitude par quel roi et à quelle époque chaque *pyramide* a été construite; les anciens auteurs s'accordent très-peu sur ce point. Il n'est donc guère possible d'établir en ce genre ce qu'on aimeroit à étudier et à constater, c'est-à-dire la marche et les progrès de l'art de bâtir, et soit les degrés de l'industrie, soit ceux de l'ambition des princes qui la mirent en œuvre.

Faute de ces renseignemens, on est contraint de citer en tête de ces ouvrages ceux qui l'emportent sur tous les autres par la grandeur linéaire et le luxe des matériaux. Aussi, en tête de toutes ces constructions, cite-t-on ordinairement les trois *pyramides* de Ghize, qu'on distingue par les noms des rois Chéops, Chéphren et Mycérinus.

La plus grande et la plus célèbre, celle de Chéops, fut élevée sur le plateau d'un rocher auquel Hérodote a donné 100 pieds d'élévation. On ne sauroit, dit un voyageur moderne, choisir un emplacement plus

avantageux pour un monument de cette nature. La montagne libyque plus élevée, à une lieue de distance au nord, s'abaisse ici tout à coup; le plateau du rocher s'avance comme un isthme vers la plaine, et procure à la *pyramide* un exhaussement qui ajoute beaucoup à l'idée que, de loin, on se fait de sa hauteur.

Selon les voyageurs modernes, on aperçoit à l'endroit où les saillies de la montagne sont plus prononcées, de grandes carrières taillées verticalement, et dont on a évidemment extrait la pierre qui a servi à la construction de toutes les *pyramides* de Ghizé. La qualité blanche et friable de la pierre de ces carrières est certainement semblable à celle de la *pyramide* de Chéops. Hérodote, en disant que la pierre de cette *pyramide* avoit été tirée des frontières de l'Arabie, n'avoit très-probablement entendu parler que de celle de son revêtement, qui effectivement étoit une espèce de marbre blanc mat qu'on trouve dans les carrières limitrophes de l'Arabie.

On a donné des mesures fort différentes, soit de la largeur de la base de cette *pyramide*, soit de sa hauteur réelle, soit des rapports de la base avec l'élévation totale. Les dernières recherches ont fixé toutes les incertitudes à cet égard; il falloit en effet, avant tout, deblayer la partie inférieure de cette base des amas de sable et de decombres qui avoient élevé autour d'elle le terrain de plusieurs pieds. Cette opération a découvert trois assises de la *pyramide* enterrées, au-dessous desquelles on a reconnu le rocher caché en cet endroit par les decombres. La mesure prise alors d'angle en angle a donné 728 pieds de largeur à sa base. Pour avoir la hauteur perpendiculaire de toute la *pyramide*, le général Grobert, de qui nous empruntons ces détails, a eu recours au procède le plus pénible, si l'on veut, mais le plus simple et le plus infaillible. Il a mesuré la hauteur partielle de chaque assise ou de chacun des degrés par lesquels on peut arriver au sommet; il en a formé une table, dont le détail a encore l'avantage de faire connoitre les variétés en hauteur des pierres de chaque assise. L'addition totale de toutes ces mesures a donné pour hauteur de la *pyramide*, dans l'état où elle se trouve aujourd'hui, 447 pieds. Cependant on doit faire observer que le sommet, d'après ce qu'on a remarqué sur la dégradation progressive qu'il a éprouvée, devant aller toujours en diminuant, on doit ajouter un petit supplement d'assises qui porteroit l'élévation totale au moins à 450 pieds.

Nous aurons encore à parler de cette *pyramide*, de ses matériaux, de sa construction et du revêtement dont elle a été dépouillée.

La pyramide de Chéphren, qui est la plus grande après celle de *Chéops*, a son sommet encore garni du revêtement, qui a disparu dans tout le reste. Les pierres dont elle est construite sont énormes; il en est qui ont 20 pieds de longueur. La partie inférieure jusqu'à la première assise, au dire d'Hérodote, étoit en pierre d'Ethiopie (c'est-à-dire en granit). Il paroît effectivement qu'on y avoit pratiqué vers la base quelques assises carrées en manière de socle. La conservation de la partie du revêtement qu'on voit au sommet fait voir qu'à l'exception de ces gradins du socle le tout étoit lisse, et avoit reçu un enduit sur lequel étoient appliquées les dalles de marbre. On voit encore les restes de cet enduit formé de gypse, d'un peu de sable et de quelques menus cailloux, et qui s'est conservé assez blanc; on l'aperçoit de loin, et lorsque le soleil l'éclaire il réfléchit tant soit peu la lumière. Cette illusion a fait dire à quelques auteurs, que le haut de cette *pyramide* étoit d'un granit très-fin. Il est certain que la pierre dont est bâtie la *pyramide de Chéphren* est la même que celle du noyau des autres *pyramides* de Ghizé. La *pyramide de Chéphren* a 605 pieds de large à sa base, et sa hauteur est de 398 pieds.

La troisième *pyramide*, celle qu'on appelle de *Mycérinus*, a 280 pieds de base apparente, et 162 d'élévation; on ne croit pas qu'elle soit de beaucoup enterrée. Cette mesure ne s'éloigne pas de celle des trois plèthres qu'Hérodote lui a donnés, et la mesure de Pococke en diffère très-peu; l'enlèvement de son revêtement date de temps assez modernes. On trouve encore dispersés et entassés près de sa base de beaux morceaux de granit d'Eléphantine, et dans les environs du monument d'autres débris, à la vérité plus rares, de marbre noirâtre.

Tous les auteurs attestent que cette *pyramide*, construite par un roi qui, dans la durée de son règne, chercha par sa justice et sa modération à faire oublier la tyrannie de ses prédécesseurs, avoit de moindres dimensions, mais qu'elle étoit remarquable par la beauté des pierres d'Ethiopie qui en formoient le revêtement. Pline en a dit : *Tertia minor prædictis, sed multo spectatior æthiopicis lapidibus assurgit.*

Nous ne nous proposons point d'entrer dans l'énumération et les détails des autres *pyramides* de la basse Egypte; ce seroit la matière d'un grand ouvrage. Il suffira aux notions annoncées par le titre de ce paragraphe de dire qu'il en fut des *pyramides* comme de tous les autres genres d'édifices. Si leur forme suivit constamment le type voulu par l'usage, d'accord avec le principe de solidité, il régna toutefois beaucoup de variétés dans leur bâtisse et dans leurs mesures; on n'y employa pas toujours la pierre. Hérodote parle d'une *pyramide* bâtie par Asychis, successeur de Mycérinus. Ce prince, dit-il, voulant surpasser tous les rois qui l'avoient précédé, laissa pour monument une pyramide en briques, avec cette inscription sur une pierre : *Ne me méprise pas en me comparant aux pyramides de pierres. Je suis autant au-dessus d'elles que Jupiter est au-dessus des autres dieux; car j'ai été bâtie avec les briques faites du limon tiré du fond du lac* (*Mœris*).

Quelques-uns ont pensé que la grande *pyramide* de Saccara, qui est construite en grandes briques, peut bien être celle d'Asychis; du reste, il est constant par plus d'un de ces monumens, encore aujourd'hui existans, que l'on construisit des *pyramides*, c'est-à-dire au moins leurs paremens extérieurs, par plusieurs rangs de briques crues.

Il seroit curieux d'avérer si, dans la construction nécessairement pyramidale de leurs tombeaux, les Egyptiens auroient pu admettre certaines variétés que l'état ruineux plus ou moins de ces monumens ne permettroit plus de constater. La chose est toutefois douteuse, tant étoit général en ce pays le principe de l'uniformité. C'est sur ce point que d'anciens voyageurs s'étoient fait illusion, en appelant *pyramides à degrés* ou *à étages* un assez grand nombre de ces édifices, dont la ligne d'angle est interrompue par des ressauts, en sorte que la masse totale se compose aujourd'hui de parties en retraite les unes au-dessus des autres. Pococke a compté cinq retraites ou étages à un de ces tombeaux, sans y comprendre son soubassement; ces étages auroient 22 pieds chacun de hauteur perpendiculaire.

Que falloit-il inférer de cette particularité? Auroit-elle été l'effet d'une dégradation opérée soit par le temps, soit par quelque démolition systématique? ou devoit-on y voir une manière de faire servir ces sortes d'étages à être un échafaudage naturel, destiné à disparoître lorsqu'on auroit rempli ces intervalles, en procédant à l'achèvement de haut en bas? Cette dernière conjecture est devenue une certitude, comme on le verra, grâce aux voyageurs qui ont pu sur les lieux recueillir certains renseignemens qu'on ne peut se procurer que là, et auxquels rien ne sauroit suppléer.

SECTION III.

De la construction des pyramides.

On ne répètera point ici ce qui a déjà été dit sur cet objet à l'article de l'architecture égyptienne. Nous bornerons celui-ci à quelques notions générales qui, en faisant connoître les moyens de construction mis en œuvre par les Egyptiens, diminuent un peu l'espèce de merveilleux que de tout temps ont fait naître dans les esprits soit la vue, soit l'idée de ces grandes masses de matériaux.

Et d'abord il paroît bien prouvé, comme on l'a déjà fait voir, qu'il faut décompter trois points fort importans dans la quantité et la main-d'œuvre des matériaux de construction dont ces masses se composent.

Premièrement il faut mettre en tête de ce décompte ce qui fut réellement la fondation d'une *pyramide*, et qu'on peut regarder comme l'œuvre de la seule nature. On sait que tous les grands édifices exigent pour la solidité de leur élévation de très-grands travaux, et une dépense considérable de matières qu'on enfouit en terre, sous le nom de *fondations*. Les grandes *pyramides* de Ghizé n'eurent aucun besoin de cette dépense; élevées sur un plateau de la même pierre que celle qui servit à leur bâtisse, elles eurent sans peine et sans frais un fondement inébranlable, ce qui a, plus qu'on ne pense, contribué à leur conservation. Tous les voyageurs s'accordent à reconnoître que le plateau qui semble leur servir de soubassement fut aplani par l'art.

Secondement, ce que nous avons déjà rapporté des *tumuli*, ou buttes de terre creusées pour recevoir les corps morts, a dû d'avance mettre la théorie historique des *pyramides* dans le cas de faire voir qu'elles auroient pu n'être aussi plus ou moins, dans la réalité, que des montagnes revêtues. Certainement, ainsi considérée, la *pyramide* perd beaucoup du merveilleux de sa dépense et de sa difficulté. Cependant il eût été insensé de créer à grands frais une masse énorme de construction perdue pour le spectateur, et qui n'auroit produit qu'un noyau moins solide. Il est donc constant et avéré que le premier soin des constructeurs fut de se procurer ce noyau naturel, d'y pratiquer les conduits, les puits, les galeries, les chambres auxquelles elles devoient aboutir, et dont les issues ou les entrées devoient disparoître par les revêtemens successifs de la masse. Voilà donc deux économies de matière et de main-d'œuvre, celle des fondations et celle du noyau.

Troisièmement, la dégradation de plusieurs de ces monumens a mis à découvert un autre moyen d'économie dans leur construction. On a vu que les *pyramides* de Ghizé furent construites tout près des carrières ou des montagnes d'où furent extraites les pierres employées à leur bâtisse. La taille de ces pierres, apportées sur le chantier où on les travailla, dut procurer une énorme quantité de recoupes. Ce sont ces mêmes recoupes qui durent servir à former, avec le mortier qu'on y mêla, le second noyau, ou, pour mieux dire, l'enveloppe du premier noyau dont on vient de parler. Ce moyen de construction, fort économique, donna en même temps au constructeur une grande facilité pour régulariser définitivement la forme de la masse générale. Il put dès-lors procéder à établir dans les pentes des quatre faces une précision géométrique. Il put donner à cette masse de blocage toute l'épaisseur qu'il jugea nécessaire. Or il n'y a dans tout cela, comme on va le voir, qu'une simple maçonnerie, qui ne dut exiger ni main-d'œuvre fort difficultueuse, ni procédés d'échafaudage, ni dépense de matériaux. Du temps et des manœuvres; voilà tout.

Quelques-unes des *pyramides* de Saccara ont mis à découvert l'expédient fort simple par lequel on put parvenir, sans aucun autre échafaudage que la masse toute seule de la maçonnerie, à la porter au degré d'élévation et d'épaisseur qu'on voulut lui donner.

Les *pyramides* dont on parle sont effectivement, ou du moins semblent être composées d'étages; et plus d'un voyageur les avoit crues conformées ainsi

pour rester dans cet état. Pococke les appela *pyramides* à degrés. Cependant les nouveaux voyageurs ont rendu de cette conformation, selon eux accidentelle, une raison bien plausible, et qui nous donne la vraie connoissance du procédé employé par les constructeurs.

Lorsque le premier noyau dont on a parlé, formé d'un monticule réel ou plus ou moins artificiel, étoit terminé, il s'agissoit alors de l'envelopper d'une maçonnerie de blocage. On devoit y procéder en établissant à partir d'en bas, et selon une épaisseur convenue, des espèces de terre-pleins, allant en spirale et formant, tantôt d'un côté, tantôt de l'autre, des terrasses qui tenoient lieu d'échafaudages, et présentoient aux ouvriers des chemins par lesquels ils pouvoient aller et venir dans des sens divers. En répétant, ou pour mieux dire en continuant d'élever ainsi ces sortes de chemins ou terrasses; alors diminuant d'épaisseur, selon la pente des angles, la maçonnerie, sans embarras et sans difficulté, arrivoit jusqu'au sommet.

La construction étant parvenue à ce point, on voit combien il fut facile, par une opération rétrograde, de procéder à remplir, avec la même maçonnerie de blocage, les intervalles d'une terrasse à l'autre, en partant de l'angle de la terrasse supérieure jusqu'à l'angle de celle qui lui étoit subordonnée.

En suivant ce même procédé du haut jusqu'en bas, la *pyramide* se trouvoit très-régulièrement conformée en talus dans ses quatre faces, sans qu'il ait été besoin d'employer le moindre échafaudage. Maintenant, comme on le voit, s'expliquent les *pyramides* de Saccara, qui offrent de ces étages ou terrasses en retraite les unes au-dessus des autres.

Nous voici arrivés au point où devoit commencer l'opération de l'enveloppe en pierres de taille, destinée à cacher la masse de maçonnerie en blocage dont on vient d'indiquer la construction. Nous parlons surtout des *pyramides* de Ghizé. En effet, loin qu'on doive les considérer comme des masses formées d'une seule matière, il faut les regarder, si l'on peut dire, comme ces fruits que la nature a revêtus d'un grand nombre d'enveloppes. Nous en avons déjà distingué deux, nous arrivons à la troisième.

Elle se composoit d'assises en pierre de taille, peu dure à la vérité, si l'on en croit les voyageurs, mais d'une consistance assez grande pour comporter des blocs de toute étendue. On ignore jusqu'à quelle profondeur de la masse totale a pu s'étendre cette enveloppe de grandes pierres. Toutefois les indications, dont on parlera dans la suite, doivent faire croire que ce parement en pierres ne se composa que d'une seule rangée en profondeur, d'assises. Nous savons, par le récit d'Hérodote et par le fait qu'il rapporte du moyen d'ascension des pierres jusqu'au sommet de la grande *pyramide*, que ces assises formoient des degrés en retraite l'un sur l'autre. Ainsi, comme on l'a vu plus haut, c'est en montant tous ces degrés qu'on est arrivé, par la mesure en hauteur de chacun d'eux, à connoître très-précisément celle de la masse totale en ligne perpendiculaire.

Le nombre des assises existantes au temps de l'expédition des Français en Egypte étoit de deux cent cinq. Il est probable qu'il devoit en manquer au moins deux dans le haut. Sur ces deux cent cinq assises, on en trouva quatre-vingt-dix dont la mesure en hauteur varie depuis 1 pied 11 pouces jusqu'à 1 pied 8 pouces; le plus grand nombre est de 1 pied 10 pouces. On compte cent une assises dont la hauteur varie depuis 2 pieds 11 pouces jusqu'à 2 pieds; treize assises dont la hauteur varie depuis 3 pieds 10 pouces, jusqu'à 3 pieds; enfin deux seules assises, l'une de 4 pieds de haut, l'autre de 4 pieds 6 pouces.

D'après le tableau arithmétique de toutes ces assises, il ne paroît pas qu'il y ait eu d'ordre établi dans l'emploi de ces différentes mesures de pierres. On remarque seulement que les six dernières assises d'en bas sont composées de pierres dont la hauteur varie depuis 3 pieds 10 pouces 6 lignes jusqu'à 3 pieds. Du reste le hasard paroît avoir contribué seul à entremêler ces différens ordres d'assises.

Hérodote nous avoit déjà appris que la construction de la grande *pyramide* avoit été ainsi formée d'assises de pierres disposées en degrés, que depuis nous voyons avoir servi d'escalier aux curieux pour monter au sommet, mais qui, dans l'intention des constructeurs, devoient offrir un moyen fort naturel pour l'ascension des pierres. « Elle fut bâtie, dit cet » historien, en forme de degrés..... Après qu'on » l'eut ainsi façonnée, on éleva le reste des pierres, « à l'aide de machines faites avec des pièces de bois » courtes. On les monta d'abord sur l'assise du pre- » mier rang; la pierre arrivée sur ce premier degré » étoit reçue par une seconde machine placée elle- » même sur le second degré. De là et de machine » en machine on la faisoit monter de degré en degré, » car il y avoit autant de machines que d'assises; ou » bien l'on transportoit au degré qu'on vouloit la ma- » chine, qui étoit uniforme et facile à déplacer, après » qu'on en avoit enlevé la pierre. Je rapporte la » chose des deux façons, comme je l'ai ouï dire. On » commença donc à poser ainsi les parties du som- » met, puis les suivantes, et on finit par les parties » inférieures et celles qui touchent le sol. »

Il est facile de se former l'idée la plus claire de ce procédé de bâtisse et d'échafaudage. Sans doute, si on multiplie indéfiniment les rangs d'assises dans l'épaisseur de la *pyramide*, il y a lieu à s'étonner de la grandeur et de la longueur du travail. Mais si l'on admet qu'il n'y eut par dessus la maçonnerie de blocage qu'un seul et unique rang de pierres de taille, et dès qu'on voit que chacune de ces assises étoit formée de pierres dont la mesure moyenne en hauteur aura été de 2 pieds à 2 pieds et demi simplement équarries, et de longueurs diverses, on voit que tout ce travail sans art, sans variétés et sans

détails, pourroit s'évaluer par un simple toisé. Pour en connoître la dépense, il ne s'agissoit que d'évaluer le prix de la journée des ouvriers. Qui sait même si c'étoient des ouvriers payés?

Nous avons appliqué à la construction même des assises par degrés le procédé d'ascension des pierres, que le texte d'Hérodote n'applique, dans le fait, qu'aux pierres du revêtement definitif dont il nous reste à parler. Il faut remarquer effectivement que, selon ses paroles, on les avoit posées à partir du sommet, ce qui ne put avoir lieu ainsi que pour le dernier revêtement. Les assises par degrés ne purent être établies au contraire qu'en procédant de bas en haut, et les mêmes machines furent nécessaires à l'érection de ces degrés.

La *pyramide* reçut donc pour son achèvement une dernière assise, qui en devint le parement. Ce parement dut faire quatre surfaces unies, et présenter autant de talus lisses et glissans. Ainsi fut-elle vue par Hérodote, comme le prouvent les derniers mots du passage qu'on a cité, desquels il résulte que le revêtement ne formoit plus de degrés, puisqu'il avoit fallu le commencer par en haut. Pline le donne également à entendre lorsqu'il dit que de son temps il y avoit des gens assez adroits pour monter jusqu'au sommet de la grande *pyramide*, ce qui n'auroit eu rien d'extraordinaire si le revêtement n'eût pas été totalement lisse; et ce qui n'étoit pas toutefois impossible, vu la grande inclinaison des angles.

Hérodote, les récits tant des anciens que des modernes voyageurs, et les débris de matériaux qu'on recueille encore au bas de la grande *pyramide*, attestent qu'elle fut revêtue d'une pierre plus précieuse qu'on prend pour une sorte de marbre blanc. Cette matière, rare en Egypte, se trouvoit, à ce qu'il paroît, assez abondamment sur les bords de la mer Rouge, et pouvoit dans l'espace de trois jours être transportée en Egypte. On l'appeloit *arabique;* et quoique moins blanche que les marbres qu'on exploite aujourd'hui, elle recevoit un fort beau poli et donnoit des blocs d'une assez grande étendue. Ceux qu'on employa au revêtement de la grande *pyramide* avoient 30 pieds de longueur, au dire d'Hérodote.

Si maintenant on se figure la *pyramide* bâtie en degrés de pierre ordinaire avant le revêtement qui devoit donner à ses quatre faces une superficie toute lisse, on ne peut s'expliquer que de deux façons la manière dont on procéda à l'exécution de ce dernier parement. Ou ce fut en pierres taillées carrément sur chaque assise de degrés, ou ce fut par des pierres taillées en forme de prismes, qui devoient remplir l'angle rentrant donné par deux degrés. Dans la première hypothèse, il est évident que les pierres carrément taillées et posées dans toute la hauteur sur chaque degré, n'auroient pu que produire un degré de plus en saillie dans toute la ligne inclinée des quatre faces rampantes.

Selon cette hypothèse, il n'auroit été possible de se procurer la superficie plane des quatre faces rampantes qu'en rabattant après coup, c'est-à-dire après la pose, l'excédant de matière formé par la saillie de chaque degré. Or cela eût occasioné une perte considérable de temps et de matière, et exigé un travail difficultueux à faire en place, ou ce qu'on appelle *sur le tas.* Il paroit donc nécessaire que le revêtement de marbre ait été formé de morceaux taillés en triangle à la mesure de chacun des différens degrés, dont il falloit remplir l'intervalle d'angle en angle; de là économie de matière, de main-d'œuvre, de temps et de dépense. C'est en effet à la montée de semblables morceaux que le texte d'Hérodote nous apprend que servirent les machines dont il parle.

L'économie dont on vient de parler fut encore plus nécessaire pour l'exécution du revêtement de la troisième *pyramide* de Ghizé, appelée de *Mycérinus*, qui, beaucoup moins importante par la grandeur de sa masse, le fut bien davantage par le travail de son revêtement qu'on fit en granit.

Nous ne pousserons pas plus loin les recherches de construction et de main-d'œuvre dont les *pyramides* de la basse Egypte pourroient devenir l'objet. Nous ne dirons que peu de choses de celles du Fayoum. Quelques-unes paroissent n'avoir été que des monticules plus ou moins artificiels, et l'éboulement des briques crues a mis à découvert leur noyau. Il paroit avoir consisté généralement dans une maçonnerie en blocage, de pierrailles diverses employées ce qu'on appelle à bain de mortier; quelques chaînes de pierres auroient servi de liaison à cette maçonnerie. Si l'on en croit Pockocke, il y a de ces *pyramides* qui ont leurs angles et le milieu de leurs faces garnis et renforcés par de semblables montans en pierre, dont les blocs sont d'une assez grande étendue.

Très-probablement la maçonnerie vulgaire dont on a parlé aura été recouverte d'un enduit de stuc. Sur ce point on ne sauroit mettre en doute la pratique des enduits. Nous avons vu que la *pyramide* de Chéphren porte des vestiges d'un stuc assez brillant encore pour faire croire de loin que c'étoit du marbre blanc. Le grand nombre de *pyramides* récemment découvertes par M. Cailliaud dans son voyage à Meroé, et dont il nous reste à parler, donne de nouvelles lumières sur le genre de construction des *pyramides* de la basse Egypte. Quoique certainement beaucoup plus récens, et bien que leurs masses fort inférieures en dimension annoncent des moyens de construction beaucoup moins dispendieux, cependant tout dans le pays qu'elles occupent, temples, statues, hiéroglyphes, etc. est conforme aux mêmes ouvrages en Egypte.

SECTION IV.

Des pyramides de Meroé ou d'Assour en Ethiopie.

Plus d'une raison tirée des mœurs, de la religion, de l'état politique de l'Egypte, et surtout de sa position géographique, nous explique pourquoi cette na-

tion, resserrée dans des limites naturelles, étendit beaucoup moins qu'on ne pourroit le croire ses rapports avec les autres peuples. L'aversion que l'Egyptien avoit pour la navigation rendit inutiles pour lui les mers qui l'avoisinoient; elles furent même une des causes de son isolement. Borné qu'il étoit ainsi de tous côtés, par la mer, les montagnes, les déserts environnans, et se trouvant comme renfermé dans la vallée du Nil, on comprend sans peine que, soit par une cause, soit par une autre, l'influence de ce peuple ne put guère avoir d'action immédiate qu'en remontant le Nil, et en pénétrant au gré de sa direction chez des nations placées plus haut que lui sur les rives du même fleuve.

Nous presumons donc que l'Egyptien ne pouvant étendre sa puissance territoriale qu'en remontant toujours le Nil, aura necessairement porté son langage, son culte, et l'écriture par signes figuratifs, qui constitue ses arts, d'abord dans la Nubie, qui lui étoit limitrophe, et où l'on trouve des monumens qui se recommandent aussi par une assez haute antiquité.

Nos connoissances sur les monumens égyptiens s'étoient arrêtées à ce point, lorsque le voyage de M. Caillaud, dont le point de départ fut l'extremité septentrionale de la Nubie, nous a révélé une extension nouvelle des arts de l'Egypte en Ethiopie. La decouverte de Meroé et de ses monumens, ainsi que d'autres ruines qu'on trouve en remontant le Nil, nous apprennent, par la plus exacte ressemblance de leurs ouvrages avec ceux de l'Egypte, qu'il y eut, n'importe à quelle époque, identité d'usages, de croyances, d'opinions religieuses, et que les mêmes idées s'y exprimèrent par les mêmes signes. Mêmes plans et configurations de temples; mêmes élévations, mêmes frontispices ou pylones; même emploi, sur leurs surfaces, des mêmes caractères hiéroglyphiques; même genre de dessin, de sculpture, de composition décorative; même forme de statues, etc. La grande difference n'est que dans la dimension.

Ce que cette nouvelle conquête a de plus important, quant à l'objet de cet article, c'est-à-dire quant aux *pyramides*, c'est qu'on voit des monumens de ce genre presque aussi nombreux aux environs de Meroé que le furent ceux de la basse Egypte aux environs de Memphis. Sur divers emplacemens les *pyramides* de Meroé sont élevées sans ordre ni symétrie, par groupes de douze ou quinze. Si l'on en croit les indications de toutes celles qui, bien qu'entièrement ruinées, présentent encore les vestiges de la place qu'elles occupèrent, il paroit qu'on peut, sans crainte de se tromper, en compter plus d'une centaine.

Ce qu'il faut dire avant tout des *pyramides* de l'île de Meroé, c'est qu'elles sont comme des diminutifs de celles de la basse Egypte. D'après l'échelle qu'en a donnée le voyageur déjà cité, les plus grandes n'auroient guère eu plus de 50 pieds de hauteur. On y remarque des variétés assez nombreuses, surtout dans la terminaison de la figure pyramidale : quelques-unes forment un angle assez aigu, et leur base n'a guère en largeur plus des deux tiers de leur hauteur ; le sommet de quelques autres se termine en une petite plate-forme plus ou moins large. Il y a de ces plate-formes où l'on voit un trou pratiqué sans doute pour recevoir le tenon ou le scellement de quelque objet faisant l'amortissement de la masse totale. La base de quelques-unes se termine par un listel, et repose sur une espèce de socle ou de plinthe.

Un grand nombre de ces *pyramides* plus ou moins dégradées fait voir qu'elles ne sont autre chose qu'une masse de maçonnerie composée de pierrailles unies par le mortier. Dans ce massif on pratiqua la chambre sépulcrale; et cet espace, auquel pouvoit conduire le petit temple contigu, dont on parlera, une fois bouché, on revêtoit les quatre faces de paremens en pierre taillée carrément, qui paroissent avoir formé des degrés. A une de ces *pyramides* on voit toutefois que les arêtes des degrés furent abattues pour y produire un talus glissant.

La plupart des *pyramides* avoient les arêtes de leurs quatre faces renforcées, dans toute la hauteur, d'une chaîne de pierres en saillie ou bossage, qui dans plusieurs subsistantes encore aujourd'hui forment à leurs surfaces un véritable encadrement. On voit de ces cadres ou bordures qui consistent en un tore arrondi.

Généralement on doit dire de la construction de ces nombreux monumens qu'elle fut peu dispendieuse, qu'il n'y eut ni difficulté dans leur exécution, ni embarras pour leur échafaudage, ni habileté dans la main-d'œuvre, ni rareté dans les matériaux. Il ne paroît point que la pierre du pays y ait été recouverte par une matière plus précieuse, et rien n'indique des restes d'enduits propres à faire supposer d'autres revêtemens.

On voit quel intervalle, soit pour la dimension, soit pour le travail, soit pour la dépense, doit séparer dans l'opinion les *pyramides* de Meroe d'avec celles de l'Egypte. Toutefois il ne faut pas désespérer d'en tirer les conséquences les plus curieuses et les plus propres à fixer plus d'une incertitude sur l'ensemble qui put completer jadis les *pyramides* de Memphis, et sur l'opinion de leur destination, si tant est qu'il règne encore en cette matière quelques contestations entre les savans.

1° On a pu remarquer entre les particularités des *pyramides* de Meroé, et qui tendent à justifier certains récits des historiens, celle qui se rapporte à leur amortissement. On a vu que leur sommet pouvoit comporter ou une plate-forme, ou quelque objet sur-imposé. Ce fait constate donc la manière dont l'histoire nous dit qu'étoient terminées les *pyramides*

du lac Mœris, au sommet desquelles s'élevoient des colosses.

2° La méthode générale de construction employée dans les *pyramides* de Meroé nous fait voir qu'elles consistèrent toutes en un simple massif de la maçonnerie la plus ordinaire, revêtu d'un parement de pierres de taille, c'est-à-dire d'un seul rang d'assises en profondeur. Si, comme on l'a vu, cette méthode fut également appliquée à la construction des *pyramides* de Memphis, nous aurons pu, avec raison, en rabattre de beaucoup sur l'idée que l'on est porté à se faire de leur travail, et d'une dépense que la méthode du toisé peut réduire à sa juste valeur. Ainsi doit de plus en plus diminuer l'opinion qu'on peut se former des travaux de ce genre. Dès-lors, en comparant à la grande *pyramide* l'amphithéâtre de Vespasien, on ne s'étonnera pas que le poëte ait pu dire :

Barbara pyramidum sileant spectacula Memphis.

3° On trouve à Meroé plus d'une *pyramide* environnée d'une enceinte qui comprend et renferme la masse de la *pyramide* et celle du petit temple ou sanctuaire adossé à sa face antérieure. En effet, à un très-grand nombre de ces *pyramides* il subsiste des restes, plus ou moins bien conservés, d'*ædicules* entièrement conformes par leur plan, leur élévation et les détails de leur décoration, à tout ce qu'on connoît des temples égyptiens. Ces petits édifices sont précédés d'un pylone, et on y reconnoît cette manière d'hiéroglyphes sculptés à la fois en relief et renforcés en creux, qui appartient à tous les monumens de l'Egypte. D'après ces rapprochemens, et surtout encore par suite de quelques vestiges de constructions qui existent dans le voisinage des *pyramides* de Memphis, ne seroit-on pas autorisé à présumer qu'il dut y avoir, comme adhérant à chaque *pyramide*, un édifice religieux où se pratiquoient certaines cérémonies qui n'auroient pu avoir lieu dans des tombeaux dont l'intérieur avoit été rendu impénétrable et inaccessible.

4° Il nous semble que les *pyramides* d'Assour et de Meroé sont ce qu'il y a de plus propre à terminer, comme on l'a déjà dit, toutes les controverses sur l'emploi des *pyramides*, en démontrant l'inconvenance et l'impossibilité de toutes les hypothèses astronomiques, allégoriques ou mystiques qu'on s'est plu, dans les temps modernes, à imaginer pour leur explication.

Que voit-on en effet dans l'île de Meroé? La même chose qu'il faut voir à Memphis, une grande nécropole, ou un vaste cimetière divisé sur plusieurs grands espaces de terrains, et peuplé de tombeaux, aux environs de la ville. Si d'une part une semblable destination exclut absolument toute autre interprétation des *pyramides*, d'autre part on voit, par la multitude de ces monumens, qui se pressent en quelque sorte sur le champ qu'ils occupent, qu'on ne sauroit trouver aucune autre destination à leur supposer. Si l'idée de monumens en l'honneur de la Divinité ne peut convenir à des édifices ainsi multipliés hors des villes, l'idée de monumens astronomiques est encore plus invraisemblable. A quoi eût pu servir cette multitude d'observatoires, lorsqu'un seul auroit suffi aux observations? Toutes les autres hypothèses ont moins de consistance encore. La suite de cet article, et beaucoup d'autres de ce Dictionnaire, nous montrent que le soin de la sépulture et de la conservation des corps fut, si l'on peut dire, un instinct de tous les peuples. Or cette espèce d'instinct ayant été, dans toute l'antiquité, le principal moteur des grandes entreprises de l'art de bâtir, et des plus durables ouvrages, la forme de *pyramide*, en tant qu'elle procure la plus grande solidité, dut être le plus anciennement et le plus particulièrement affectée aux tombeaux.

SECTION V.

Des pyramides hors de l'Egypte et de l'Ethiopie.

§ Ier. *Pyramides en Asie.* — Les renseignemens relatifs aux monumens de l'Asie doivent, quant à l'architecture, se diviser en deux classes : ceux dont nous avons connoissance par les relations des voyageurs modernes, et qui très-probablement appartiennent aux temps postérieurs à ce qu'on appelle la haute antiquité; et ceux que les anciens écrivains nous ont fait connoître par les détails qui en ont transmis le souvenir.

En suivant cette distinction par rapport aux notions qu'on peut avoir sur les *pyramides* en Asie, nous nous arrêterons fort peu sur les opinions des voyageurs ou des critiques qui concernent ce qu'ils ont appelé des *pyramides* dans l'Inde. Déjà, dans l'article de l'architecture de ce pays (*voy.* INDIENNE ARCHIT.), nous croyons avoir assez fait entendre quelle avoit été l'exagération des voyageurs qui s'étoient plu à mettre de niveau, pour la grandeur de la masse et de la construction, certaines pagodes pyramidales de l'Inde, avec les *pyramides* de l'Egypte. Mais nous répéterons ici que l'on confond la notion propre des deux choses, en donnant le nom de *pyramide* à tout édifice qui se termine en pointe (*voyez* le mot PYRAMIDAL); on trouve en effet que deux caractères spéciaux constituent l'idée de *pyramide* : l'un, dans l'usage universel du langage, est d'être un tombeau, l'autre est d'offrir une construction massive.

Quant au premier caractère, celui de sépulture, rien ne nous apprend que les pagodes pyramidales de l'Inde, que les tours ou minarets de la Chine ou d'autres pays, aient servi de tombeau : tout nous porte à y voir des monumens religieux, quelques-uns composés d'un assez grand nombre de salles, de galeries; d'autres s'élevant à une fort grande hauteur, en étages auxquels on parvenoit par des escaliers intérieurs et à la manière des tours de nos églises. En second lieu, la construction de ces masses n'offre

rien de semblable à celle des *pyramides*, ni par l'étendue des bases, ni par le genre de l'appareil, ni par ce caractère de solidité massive dont l'objet principal fut de garantir au tombeau la plus longue durée.

D'après cela, nous pensons qu'aucune communication réelle ne s'étant établie entre l'Egypte et des contrées aussi éloignées d'elle, l'espèce de rapport qu'on trouve, quant à la figure pyramidale, entre quelques pagodes et les masses sépulcrales de l'Egypte, n'est dû qu'à ce que l'on peut appeler *instinct* dans tous les ouvrages de l'homme. On entend par là ce sentiment irraisonné qu'inspire partout le besoin et qui imprime aux constructions de tous les pays certaines ressemblances, quoique aucune communication n'ait eu lieu entre les constructeurs, aucun rapprochement entre les peuples.

Sous ce dernier point de vue, nous ne dirons pas la même chose de quelques peuples de l'Asie, où les récits des historiens nous apprennent qu'il exista en réalité de véritables *pyramides*. On dit véritables en tant que les unes, par leurs formes et leurs dimensions, les autres par leur destination, nous paroissent avoir été des imitations de pratiques égyptiennes. Les pays d'ailleurs où ces monumens ont été vus et décrits ne furent point sans contact avec l'Égypte. On sait au contraire qu'il avoit dû s'établir, et d'assez bonne heure, entre les deux contrées, de ces rapports plus ou moins directs qui peuvent conduire naturellement à une certaine communauté d'idées et d'usages.

Près d'une ancienne ville de Médie nommée *Larissa*, Xénophon (*Retraite des dix mille*, l. III, c. IV) fait mention d'une *pyramide* construite en pierres hors des murs de cette ville. Elle avoit 1 plèthre de largeur, et 2 plèthres de hauteur, c'est-à-dire à peu près 80 pieds à sa base, et 160 jusqu'à son sommet.

Rien ne se rapproche plus, du moins sous un aspect ou un rapport général, de l'idée ou de l'ensemble de la *pyramide* égyptienne, que ce tombeau d'Alyatès, roi de Lydie, dont Hérodote (liv 1, § XCIII) nous a laissé la description. « C'est, dit-il, un ouvrage supérieur à tous ceux qu'on admire ailleurs, excepté toutefois les monumens des Egyptiens et des Babyloniens. Son soubassement se compose de grandes pierres, le reste consiste dans une montagne de terre.... Ce monument a 6 stades 2 plèthres de circuit, et 13 plèthres de largeur » (c'est-à-dire 593 toises 2 pieds 10 pouces de tour, sur 204 toises 3 pieds 9 pouces de largeur). Ainsi la largeur des deux faces latérales devoit être de 94 toises 3 pieds 8 pouces.

On peut voir que ce tombeau d'Alyatès, tel qu'il est décrit, rentre complètement dans l'idée et la réalité des *tumuli* dont on a parlé, et qui furent, comme on l'a vu, le prototype des *pyramides*.

L'historien Josephe, en décrivant (l. XIII, c. VI) les grands ouvrages faits par Hérode ou sous son règne dans la Judée et d'autres pays, cite comme un monument des plus magnifiques le tombeau que Simon fit élever en marbre blanc, pour sa famille, avec des portiques dont les colonnes aussi de marbre étoient d'un seul bloc. On y comptoit sept *pyramides*, ouvrages d'un travail excellent; elles étoient si élevées, que les navires s'en servoient de fort loin comme d'un signal pour se diriger dans leur route. Elles existoient encore deux cents ans après Josephe, comme Eusèbe en fait foi.

§ II. *Pyramides en Grèce.* — On ne doit pas s'étonner que les Grecs aient fait peu d'usages de la *pyramide* dans la construction de leurs tombeaux. D'une part, des réglemens somptuaires avoient pu mettre quelques limites aux dépenses des sépultures; de l'autre, il se trouva dans les beaux temps de la Grèce peu de fortunes particulières en état de payer de semblables travaux; et alors aussi la fortune publique des petits Etats dont le pays se composoit, auroit encore eu moins de moyens de subvenir à de telles dépenses.

Nous ne trouvons donc dans les descriptions de Pausanias qu'une seule mention d'édifice offrant l'idée d'une *pyramide*. En allant d'Argos à Epidaure, dit l'historien voyageur, on trouve à droite du chemin un édifice qui ressemble beaucoup à une *pyramide*. Ce qu'il faut remarquer, c'est que cet édifice étoit véritablement un tombeau, où furent ensevelis conjointement ceux des deux partis qui avoient combattu dans la querelle de Prætus et Acrisius, au sujet de la couronne.

Toutefois plus d'une sorte de tombeau, dans les pays divers qu'il faut, particulièrement sous le rapport de la langue et des arts, comprendre dans la circonférence moralement entendue de la Grèce, se présentent à nos recherches, comme ayant plus ou moins participé de la forme des *pyramides*. Ainsi trouveroit-t-on à citer plus d'un monument sépulcral dont la masse principale se termina par un accessoire en *pyramide*.

En tête de ces monumens on doit comprendre le célèbre tombeau de Mausole, ouvrage de la Grèce asiatique (*voyez* MAUSOLÉE), dont nous ne parlons ici que pour y faire observer la *pyramide* composée de vingt-quatre degrés, qui s'élevoit au-dessus de la masse quadrangulaire que comportoit le corps principal de l'ouvrage. Le sommet de cette *pyramide* avoit reçu pour amortissement un quadrige en bronze.

§ III. *Pyramides en Italie.* — Un passage de Varron, rapporté par Pline, nous a conservé une notion, qui a paru assez équivoque, sur l'existence d'un groupe de *pyramides* qui auroient formé en Etrurie le tombeau du roi Porsenna. Le mot *fabulæ etruscæ* dont s'est servi Varron dans l'énumération et la description de ces *pyramides*, a jeté le discrédit sur l'authenticité du monument, bien que ce mot, qui signifie *fable*, puisse aussi s'entendre sous le rapport de *récit* ou *relation*, et quoique dans ce passage

il puisse ne devoir être appliqué qu'à la hauteur démesurée de cinq des *pyramides* de cet ensemble, hauteur qui put paroître à Varron une exagération.

Devons-nous toutefois aujourd'hui, d'après quelques détails ou imaginaires, ou exagérés, ou peut-être infidèlement rapportés par les copistes, rejeter entièrement l'opinion que les Etrusques auroient construit des *pyramides*, et que le tombeau appelé de Porsenna eût formé un ensemble composé d'un certain nombre de ces édifices? Cependant nous venons de voir le tombeau de Simon en Judée composé, pour lui et sa famille, de sept *pyramides*.

Les groupes nombreux et multipliés de *pyramides* auprès d'Assour et de Meroé, dans l'île de ce nom, ont pu nous montrer encore et nous faire comprendre comment il fut possible et même vraisemblable que le tombeau appelé de Porsenna auroit été, dans un espace déterminé, avec des souterrains auxquels on auroit donné le nom de labyrinthe, un composé de quatorze masses pyramidales, de grandeur et de formes diverses. Lorsque ensuite on pense que beaucoup de *pyramides* ne dûrent être que des monticules revêtus de construction, qu'est-ce qui empêche de supposer que les terrains de la sépulture de Porsenna auroient offert des monticules disposés, comme il s'en trouve dans beaucoup de terrains, les uns au-dessus des autres, ce qui, formant une sorte d'amphithéâtre, auroit donné lieu aux *pyramides* qu'on y auroit construites, de paroître, sous un certain aspect, comme montées les unes au-dessus des autres? Cette espèce d'amphithéâtre naturel, décrit dans la relation de Varron, nous expliqueroit les *supra* du texte latin, sans qu'il faille y voir une *superposition* géométrale au pied de la lettre, et en effet matériellement impossible, ou sans qu'on soit réduit à mettre au néant le passage entier de Pline. Qui sait encore ce que les textes des copistes auroient pu y mêler de petites inexactitudes?

On est trop souvent porté, d'après le peu de restes épargnés par le temps dans les régions antiques, à juger, soit du nombre ou du genre, soit même de l'existence d'ouvrages qui purent toutefois y avoir été multipliés. Quand on accorderoit que les monumens dont le passage de Varron nous a transmis l'idée seroient tout-à-fait apocryphes et eussent été des créations fabuleuses d'écrivains étrusques, resteroit encore un point à cet égard incontestable, c'est que l'idée de tombeaux en *pyramides* avoit dû exister chez les Etrusques. De cela seul il résulte que très-probablement ils construisirent des tombeaux dans cette forme, comme nous en voyons chez les Romains.

Sans prétendre, en effet, mettre, dans le sens purement littéral, au rang des *pyramides* ces magnifiques mausolées en forme pyramidale des empereurs, dont on a parlé (*voyez* Mausolée), il nous est parvenu plusieurs tombeaux romains, d'une petite dimension, à la vérité, auxquels on peut donner le nom de *pyramide*.

Ce qu'on dit avoir été, au Pausilipe près de Naples, le tombeau de Virgile est formé d'un soubassement carré fort élevé, en pierres de taille, couronné par deux rangs de plus grosses pierres qui servent de socle à une masse circulaire, aujourd'hui tronquée, mais qui n'a pas pu être autre chose qu'une *pyramide* circulaire.

Le tombeau voisin d'Albano, qu'on appelle improprement sans doute *tombeau des Horaces et des Curiaces*, consiste dans un grand soubassement carré de 20 à 30 pieds de haut, ayant une base profilée et se terminant en haut par un large bandeau de pierres, sur lequel s'élèvent cinq *pyramides* circulaires aujourd'hui tronquées dans leur sommet, et dont celle du milieu surpassoit les quatre autres en hauteur et en volume. Il y a dans ce monument, unique en ce genre, quelque chose qui semble avoir une certaine analogie avec la description du tombeau de Porsenna, et qui doit inviter la critique à être réservée dans ses jugemens.

Si la *pyramide* de C. Cestius ne s'étoit point conservée dans le petit nombre des monumens de l'antique Rome, on se seroit cru autorisé à conclure que cette forme de tombeau y auroit été inusitée. De ce qu'il ne reste plus que celle-là, on seroit tout aussi mal fondé à penser qu'il n'y en eut pas d'autre.

La *pyramide* de Cestius, aujourd'hui tout-à-fait intègre, grâce à la restauration qu'on y fit en 1663, fut construite entièrement de maçonnerie dans son noyau, et revêtue d'assises régulières en marbre blanc, dont les paremens forment une superficie entièrement lisse de haut en bas. Un conduit qu'on y a pratiqué dans une de ses faces, à 20 pieds au-dessus du sol, donnoit entrée dans la chambre sépulcrale. On y a ouvert un conduit moderne au niveau du sol, pour faciliter aux curieux la visite de ce petit intérieur, qui consiste en une pièce de 15 à 16 pieds de large sur à peu près 20 de longueur, et où l'on a trouvé quelques peintures sur enduit. La *pyramide* a de largeur à sa base environ 90 pieds; sa hauteur est de 114. Elle repose sur un plateau formé de deux marches. A chacun de ses angles étoit une colonne élevée sur un piédestal, en avant duquel il y en avoit un plus petit, destiné à porter une statue de bronze. Le pied d'une de ces statues a été retrouvé encore adhérent à sa base, avec un bras aussi en bronze.

L'inscription antique qu'on lit sur une des faces de la *pyramide* nous apprend que le monument a été terminé dans l'espace de trois cent trente jours : OPUS ABSOLUTUM EX TESTAMENTO DIEBUS CCCXXX.

Ainsi, moins d'une année aura suffi pour élever à un simple particulier de Rome, et toute en maçonnerie revêtue de blocs de marbre blanc poli, une *pyramide* de 114 pieds de hauteur et de 90 pieds de base. Que l'on quadruple maintenant cette dimension, on aura celle de la plus grande *pyramide* d'E-

gypte; qu'on ajoute, si l'on veut, à la dépense de main-d'œuvre et de temps ce que purent exiger les distances et les moyens de transport, on verra, je pense, se diminuer prodigieusement le merveilleux qu'on s'est plu, dans tous les temps, à s'exagérer sur le compte de ces monumens.

Disons-le enfin : ce qu'on a toujours omis de décompter dans la structure de semblables masses, c'est ce travail d'art et d'architecture qui ajouté aux édifices fait plus que la moitié de la dépense. Or, nulle comparaison à faire entre ce qui constitue la façon et par conséquent les frais de travail des paremens d'une *pyramide*, et ce qu'exige toute autre espèce d'ouvrage d'architecture proprement dite. Il n'y a dans la *pyramide* que quatre murs à dresser et à élever. Que l'on veuille bien maintenant supputer, dans la composition de l'extérieur comme de l'intérieur de quelqu'un de nos grands edifices, outre les frais de la taille, variée sous des formes sans nombre, et l'appareil de tous les matériaux qui les composent, soit les saillies des entablemens, soit les courbures des voussoirs, soit les profils et les ornemens de tous les membres d'une ordonnance, soit les combinaisons exigées par les poussées et les résistances; que l'on mette bien d'autres considerations dans la balance sous les rapports de temps, de science et d'habileté, et l'on verra que les *pyramides*, en dehors de tout ce qu'on peut appeler art et goût, le céderont encore, sous le point de vue de dépense, à une multitude de monumens modernes.

SECTION VI.

De la pyramide chez les modernes.

On a déjà dit, à l'article *mausolée*, qu'une religion en presque tous les points contraire aux opinions et aux doctrines du paganisme, avoit dû produire dans les sentimens que peut faire naître l'idée de la mort, et dans l'usage des sépultures, des pratiques fort diverses de celles qui firent élever autrefois en tant de pays tant d'énormes constructions. Dès les premiers siècles du christianisme, les inhumations, bornees dans les enceintes ou des édifices religieux, ou des terrains consacrés, n'auroient pu donner lieu à des monumens dispendieux. Les églises ne purent même, par la suite, admettre que fort peu de mausolées; et ce fut ainsi, non l'architecture, mais la sculpture, qui se trouva chargée du soin de conserver la mémoire d'un petit nombre de personnages distingués.

Il n'y eut donc plus lieu d'élever ni *pyramides* isolées, ni, à vrai dire, hormis quelques chapelles sépulcrales dépendantes des églises, aucun édifice correspondant pour la forme aux tombeaux de l'antiquité.

Cependant l'idée de *pyramide*, si solennellement consacrée durant tant de siècles aux demeures de la mort, continua, dans l'imagination des hommes, et comme caractère hiéroglyphique de l'art, d'être affectée à la signification de sépulture. Aussi la forme pyramidale s'employa-t-elle et s'est-elle, jusqu'à nos jours, employée dans la composition de beaucoup de mausolées, mais simplement ce qu'on peut appeler en bas-relief. Un très-grand nombre de compositions nous présentent la *pyramide*, ou pour mieux dire une seule de ses faces, appliquée à un mur, et servant simplement de fond, ordinairement en placage de marbres, et de couleur sérieuse, sur lequel se détachent les figures, les allégories, les statues des personnages que le sculpteur y a distribuées.

On citera, entre beaucoup d'autres exemples de cet emploi de la *pyramide*, le mausolée de l'archiduchesse Christine, exécuté à Vienne en Autriche par le célèbre sculpteur Canova. Jamais dans aucun autre mausolée cet emploi n'avoit eu lieu avec plus de convenance. L'artiste a prétendu faire voir d'une manière qui n'a rien d'invraisemblable, la face d'une *pyramide* qui offre une entrée ouverte, et vers laquelle s'acheminent plusieurs figures allégoriques de Vertus. La principale tient une urne cinéraire, et incline la tête, comme pour entrer dans la *pyramide* et y déposer les cendres de la princesse. Le génie de la famille est représenté assis sur les degrés du monument, et vers le haut s'élève une Renommée qui se détache en bas-relief sur le fond, où elle veut attacher le portrait en médaillon de l'archiduchesse. Ainsi dans cette composition, la *pyramide* joue réellement l'apparence de ce qu'elle est censée être. Au lieu de figurer un simple placage de marbrerie, elle est quelque chose de plus qu'un symbole allégorique; elle est le motif principal de cette scène.

On est obligé de convenir que dans un grand nombre des compositions de mausolées modernes, les décorateurs ont commis le défaut de confondre l'idée et la forme de *pyramide* avec la forme et l'idée d'obélisque, qui est tout-à-fait étrangère au caractère sépulcral. Tantôt ils ont appliqué au fond de leurs compositions la figure obéliscale, tantôt ils ont mêlé les deux formes de *pyramide* et d'obélisque, comme nous avons observé que l'a fait abusivement François Blondel dans la décoration de l'arc de triomphe dit la porte Saint-Denis.

Ainsi pendant long-temps on a nommé *pyramides* d'amortissement certains objets de forme pyramidale, si l'on veut, mais plus ressemblans encore à de petits obélisques. On les voit à quelques portails d'église surmonter certaines parties de leurs compositions. Ce ne sont là toutefois que ce qu'on peut appeler des *lieux communs*. Ils le devinrent en effet beaucoup trop à une certaine époque moderne, où l'on décora beaucoup de masses d'architecture, de piliers ou de piédroits, avec des vases, des cassolettes, des corbeilles, etc. et d'autres objets insignifians.

Quelques-uns ont encore appelé *pyramides* ces masses d'amortissement qui s'élèvent du haut de la lanterne d'une coupole, et se terminent par un globe

et une croix. Il est sensible que dans ce cas le mot *pyramide* ne signifie autre chose que forme pyramidale, ce que nous avons dit être fort différent. (*Voyez* PYRAMIDAL.)

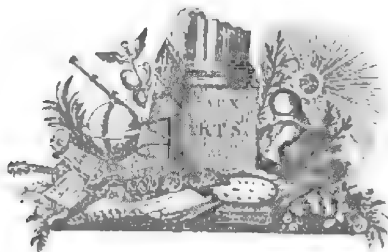
De tout ceci il résulte que la *pyramide* proprement dite est un édifice entièrement étranger aux usages des peuples modernes, et ne sauroit appartenir, que sous le rapport d'allégorie ou de signe symbolique, aux pratiques religieuses du christianisme. Hors cette application purement métaphorique, il n'y a aujourd'hui, pour l'architecture, aucun emploi à faire d'une masse qui ne présenteroit d'intérêt que par une grandeur dénuée de motifs et par une dépense dont rien ne compenseroit la perte.

PYRAMIDER, v. a. On dit, dans le langage des arts du dessin, qu'une composition, qu'un groupe, qu'un monument *pyramide*. On dit faire *pyramider* les objets dont on vient de parler, c'est-à-dire donner à l'ensemble des lignes dans lesquelles leur masse peut être renfermée une forme qui aille, du haut en bas, se terminant en pointe. Au mot *pyramidal*, nous avons donné quelques raisons du plaisir que généralement nos yeux trouvent dans cette forme. On abuseroit cependant de cette considération de goût dans la peinture, si l'on prétendoit y soumettre indistinctement toutes les compositions. De fort beaux ouvrages prouvent que beaucoup de sujets qui ne sauroient s'y prêter ne laissent pas encore de charmer les yeux, et surtout l'esprit, qui demande à l'art, de procéder souvent en vertu de motifs beaucoup plus importans.

En architecture, il est certain que les édifices qui *pyramident* plaisent généralement; c'est que ce plaisir, d'accord avec la raison, repose sur l'instinct qui nous fait rechercher dans toute construction, et avant toute autre qualité, celle de la solidité, dont la forme de *pyramide* est l'expression la plus claire. On peut ajouter à cette considération, que la disposition pyramidale a la propriété d'élever et de faire paroître grandes les masses variées des monumens qu'on dispose dans cette configuration. Or, il est certain que l'impression de la grandeur est une de celles que notre ame aime à recevoir des œuvres de l'architecture. Il n'y a personne qui, en considérant de quelque point éloigné le spectacle d'une grande ville, ne reçoive une sensation flatteuse de toutes ces procérités d'édifices, qui semblent porter jusqu'aux nues l'orgueil des travaux de l'homme.

PYRAMIDIUM. On appelle ainsi, dans les obélisques égyptiens, cette petite partie qui en forme l'amortissement, et qui se termine en pointe. Effectivement, si l'on tronquoit un obélisque en cet endroit, et si l'on en détachoit la partie dont on parle, cette partie formeroit une petite pyramide.

PYTHIUS. Nous réunissons sous ce nom ceux de *Pythius* et aussi de *Phileus*, qu'on trouve ainsi écrits dans Vitruve, mais que l'on croit avoir appartenu à un seul et même architecte. D'après les diverses mentions que l'histoire en a conservées, il auroit élevé sur la masse quadrangulaire du tombeau de Mausole la pyramide, formée de vingt-quatre degrés, au sommet de laquelle on plaça un quadrige en bronze. (*Voyez* MAUSOLÉE.) *Pythius* fut aussi l'auteur du célèbre temple de Minerve à Prienne (*voyez* PRIENNE), dont il ne reste que des débris méconnoissables.



QUADRE. *Voyez* CADRE.

QUADRIGE, s. m. Du mot *quadriga* en latin; char à quatre chevaux.

Nous ne faisons ici mention de l'objet exprimé par ce mot que comme ayant été très-souvent et étant encore quelquefois un sujet d'ornement dans l'architecture, et d'amortissement à un assez grand nombre de monumens.

Rien ne fut plus multiplié, entre les ouvrages de l'art antique, que les représentations des chars, soit à deux chevaux (*bigæ*), soit à quatre chevaux (*quadrigæ*). Les exercices du stade ou du cirque, et les victoires à la course des chars, avoient singulièrement favorisé les imitations de ces objets, si l'on en juge par les revers des monnoies et les ouvrages de bas-relief en Grèce. Chez les Romains ce fut surtout aux exercices guerriers et aux cérémonies du triomphe que les quadriges dûrent de figurer et sur les médailles et au sommet des arcs triomphaux. Il est fort à croire que les attiques de tous ces arcs furent surmontés de groupes formés par le triomphateur ou la Victoire, dans un char attelé de quatre chevaux de bronze.

Il n'y a presque aucun doute que les quadriges furent exécutés en métal. Tel doit avoir été celui dont les Vénitiens rapportèrent de Constantinople les quatre chevaux qui ornent aujourd'hui le portail de Saint-Marc à Venise. Toutefois, le beau char en marbre blanc qu'on voit au Muséum du Vatican, et que sa matière, ainsi que sa grandeur, désignent assez comme n'ayant pu avoir qu'un emploi décoratif, doit faire croire que des chevaux de bronze auront été, sur des arcs de triomphe, attelés à des chars d'une autre matière.

Le *quadrige*, comme signe indicatif de victoire, soit athlétique, soit guerrière, ne fut pas borné à la décoration des monumens commémoratifs de ces deux sortes de triomphes. Les tombeaux aussi dûrent emprunter à la sculpture ce genre d'amortissement. Ainsi le sépulcre du roi Mausole, comme Pline nous l'apprend, se terminoit en pyramide au-dessus de laquelle s'élevoit un quadrige en marbre.

Chez les modernes, le mot *triomphe* n'exprime plus que l'idée abstraite ou allégorique de victoire ou de succès militaires; et ce qu'on appelle arc de triomphe, en rappelant les monumens des Romains à cet égard, n'est plus aujourd'hui qu'une métaphore en architecture. L'usage des *quadriges* n'a donc plus rien eu d'usuel ni d'applicable à ceux en l'honneur desquels on élève ces monumens. Cependant on voit à Paris, place du Carrousel, un arc de triomphe couronné par un beau quadrige c'est-à-dire par quatre chevaux en bronze, avec un char de même métal qui renferme une Victoire en pied.

QUAI, s. m. Levée ordinairement revêtue de maçonnerie ou en pierres de taille, soit pour retenir les terres de la berge d'une rivière, soit pour en contenir les eaux dans leur lit ou dans leur bassin, et qui procure en certaines villes une promenade commode et agréable.

L'agrément des *quais* manque à plusieurs grandes villes, telles que Rome et Londres. Lorsqu'une rivière est trop en dehors d'une ville, ou que la plus grande partie d'une ville s'est formée par des développemens successifs trop loin des rives d'une rivière, il n'y a plus lieu à lui procurer cet agrément. Il arrivera d'autres fois que les bords d'une rivière seront occupés par des maisons ou des établissemens considérables, qu'il deviendroit trop dispendieux de remplacer par les levées de terre et les diverses constructions qu'elles exigent.

Deux villes d'Italie, Pise et Florence, construites chacune sur l'une et l'autre rive de l'Arno, jouissent de l'agrément des quais, qui font aussi une de leurs principales beautés. Les quais de Florence surtout se font remarquer par leur uniformité, par les édifices qui les décorent, par les ponts qui réunissent les deux rives du fleuve.

Mais aucune ville n'approche et probablement ne pourra jamais approcher, en ce genre, de l'étendue, de la grandeur et de l'agrément que Paris reçoit des constructions de ses quais, ouvrages commencés depuis long-temps, continués à différens intervalles, et qui par l'extension qu'ils ont obtenue récemment en complètent l'exécution. Cet achèvement a porté à plus d'une lieue la longueur de l'espace que parcourt la rivière dans un canal de pierres de taille entrecoupé de distance en distance par des ports pour l'arrivée des bateaux et la décharge des marchandises.

Il y a déjà long-temps qu'a été fait le parallèle de la dépense en matériaux, pierres et main d'œuvre des quais de Paris, avec celle de la superficie des quatre faces de la plus grande pyramide d'Egypte, et déjà l'on trouvoit le travail d'encaissement de la Seine très-supérieur à celui du revêtement de cette pyramide. Depuis cette époque, le travail des quais de Paris s'étant prolongé des deux côtés jusqu'aux deux extrémités de la ville, il ne faudroit que la plus sim-

plę opération de toisé pour arriver à un dernier terme de cette comparaison. Il ne seroit pas impossible, par aperçu, que deux lieues en longueur d'un revêtement de pierres de taille, sur une hauteur moyenne de 30 pieds, donnassent trois ou quatre fois la mesure du revêtement en pierre de la grande pyramide. Nous abandonnons ce calcul à la curiosité de celui qui voudra l'entreprendre.

QUARANTE COLONNES, appelées *Tchel Minar* en persan. (*Voyez* Persépolis.)

QUARDERONNER, v. a. Ce mot, formé de quart-de-rond, ne signifie réellement que faire un quart de rond; on l'emploie toutefois à exprimer l'opération préparatoire par laquelle on abat les arêtes d'une pièce de bois de charpente, d'une poutre, d'un poteau, d'une solive ou d'un battant de porte, de menuiserie, avant d'y pousser le quart-de-rond qui se trouvera entre deux filets.

QUARRÉ, adj. et subst. On donne ce nom à une figure qui a quatre côtés, et a quatre angles droits.

On fait de ce mot un substantif qu'on applique à plus d'une sorte d'objets. Par exemple on appelle un *quarré* en architecture, ce petit membre qu'on désigne le plus souvent par le mot Listel. (*Voyez* ce mot.)

On donne vulgairement le nom de *quarré,* dans les étages des escaliers, à ce petit espace qui sépare un étage de l'autre.

En fait de dessin de jardinage, on appelle *quarré* un espace de terre quadrangulaire, destiné à quelque plant de fleurs et autres plantes.

QUARRÉES-LES-TOMBES. C'est le nom d'un village de l'Auxois en Bourgogne, qui s'est appelé dans le latin moderne *Parochia de quadratis,* en sous-entendant très-probablement *lapidibus*.

De temps immémorial on découvre près de ce village des tombeaux en pierre. Ces tombes sont d'une pierre grisâtre, et ont environ de 5 à 6 pieds en longueur; on en a brisé un grand nombre pour bâtir et paver l'église de ce lieu. Quelquefois on s'en est servi à faire de la chaux, et l'on en a conservé quelques-unes, placées dans le cimetière, pour satisfaire la curiosité.

Il n'y a qu'une seule carrière d'où l'on ait pu tirer les pierres qui ont servi à faire ces cercueils; elle est dans un endroit nommé *Champ Rotard,* à six lieues de *Quarrées-les-Tombes*. Or, la qualité et la couleur de la pierre de cette carrière sont parfaitement ressemblantes à celles des tombes.

On a épuisé toutes les conjectures pour expliquer ce grand nombre de sarcophages, ou du moins le motif qui les auroit multipliés à un tel point dans un lieu si peu célèbre. Vainement on a cherché sur ce terrain et dans ses environs soit des restes, soit des souvenirs de quelque ville considérable. Tout aussi inutilement a-t-on demandé à l'histoire des mentions de quelque bataille qui auroit pu donner lieu à un emploi considérable de cercueils. D'ailleurs, outre beaucoup d'objections, les tombes dont il s'agit ont presque toutes été trouvées dans un état qui prouve qu'elles n'ont jamais servi à la sépulture.

La conjecture la plus vraisemblable est que l'amas de tombes qui a donné à ce lieu son nom, n'est autre chose qu'un reste de dépôt ou magasin de cercueils, destiné à l'approvisionnement des pays voisins, dont la pierre eût été d'une mauvaise qualité pour l'emploi dont il s'agit; et que l'emploi des sépulcres en pierre ayant cessé peu à peu d'avoir lieu, le magasin sera devenu inutile.

QUART-DE-ROND. Nom qu'on donne généralement à une moulure dont le contour décrit une ligne circulaire; on la nomme quelquefois *ove*.

QUARTIER, s. m. Ce mot, qui a un grand nombre d'acceptions dans la langue commune, n'en a guère que deux, à proprement parler, dans celle de l'architecture.

La plus ordinaire est celle qui désigne dans l'ensemble d'une ville certaines divisions, ou parties de maisons et de rues, qui reçoivent divers noms tirés le plus souvent soit de l'ancienne dénomination des terrains sur lesquels se sont élevées depuis des maisons et des rues nouvelles, soit de quelque monument antérieur à ces augmentations, soit de quelque tradition particulière.

Les *quartiers* d'une ville se forment ainsi par l'effet de l'accroissement de la population, ou par les spéculations d'entrepreneurs qui, selon les progrès de la richesse et du luxe, calculent le besoin que de nouveaux riches auront d'occuper des habitations plus spacieuses ou plus agréables. Ainsi dans plus d'une ville on peut compter ces progrès, et les changemens d'usages qui en résultent, par la succession des différens *quartiers*. Il en est dont ces additions ont agrandi l'enceinte primitive au point qu'elle ne forme plus que le cœur de ce qu'on appelle par exemple, à Paris et à Londres, *la Cité*.

Cependant, par mesure de police et d'administration, il se forme aussi des divisions de *quartiers* qui peuvent être indépendantes des époques de leur formation. Ainsi la ville de Paris, au temps d'Henri IV, se trouva divisée en seize *quartiers;* depuis, et par suite d'augmentations nouvelles, ces divisions ont été multipliées sous des noms différens.

Les topographies d'Aurélius Victor, de Panvinius et d'autres encore, nous apprennent que la ville de Rome fut divisée plusieurs fois, et toujours différemment, selon ses accroissemens, en *quartiers* qu'on appeloit *régions*. Aujourd'hui on donne le nom de *rioni* aux *quartiers* de Rome moderne.

Quartier des soldats. On a donné ce nom, dans les ruines antiques, à certaines grandes constructions

composées d'une suite très-nombreuse de petites chambres, sans autre ouverture qu'une porte dégageant sur une longue galerie. On en trouve de ce genre à la *villa Adriana*, à Baies, à Pompeï. C'est surtout aux constructions, telles qu'on les a décrites, de cette dernière ville, que les antiquaires ont donné le nom de *quartier des soldats*. Dans tous les cas, il est certain que rien ne peut mieux convenir qu'une telle disposition à une caserne, ou à des logemens destinés à un grand nombre d'individus.

Quartier de vis suspendue. C'est dans une cage ronde une portion d'escalier à vis suspendue, pour accorder deux appartemens qui ne sont pas de plain-pied.

Quartier de voie. On appelle ainsi les grosses pierres, dont une ou deux font la charge d'une charrette attelée de quatre chevaux, et qui servent ordinairement pour les jambes d'encoignure et pour les jambes étrières, à la tête des murs mitoyens.

Quartier tournant. C'est, dans un escalier, un nombre de marches d'angles qui par leur collet tiennent au noyau.

QUEUE, s. f. Dans la construction et dans les détails des bâtimens, ce mot s'applique à plus d'un genre d'objets.

On appelle *queue*, dans une marche tournante, la partie la plus large du giron, comme cela se pratique aux escaliers à noyau ou à vis, et aux escaliers à limons rampans, ou ayant un noyau circulaire.

On appelle *queue d'hironde* une manière de tailler l'extrémité d'une pierre, d'une pièce de bois ou de fer, pour l'assembler avec une autre, en faisant l'assemblage plus large à l'extrémité qu'au collet.

On appelle *queue en cul-de-lampe* des clefs de voûte prolongées en contre-bas, et qu'on tailloit de différentes formes, comme on en voit aux voûtes des églises gothiques.

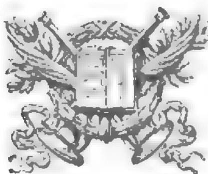
Le même nom se donne aussi à des pièces de bois qui, dans les assemblages des cintres en charpente, se prolongent en contre-bas. Cela se pratique aux cintres retroussés, qu'on emploie pour la construction des grandes arches de ponts en pierre.

Cet usage des *queues en cul-de-lampe* dans le gothique, usage qui n'auroit jamais pu être le produit original de la bâtisse en pierre, nous a paru être une considération fort décisive en faveur de l'opinion avancée ailleurs (*voyez* Gothique) : savoir que tout le système de formes et d'accessoires, dans la construction de cette architecture, dérive des assemblages et des détails de la formation primitive, en bois, des églises auxquelles ont succédé celles de pierre qu'on voit aujourd'hui.

On appelle *queue de paon* les compartimens, en quelque grandeur et quelque forme qu'ils soient, qui, dans les figures circulaires, vont s'élargissant depuis le centre jusqu'à la circonférence, et imitent en quelque manière le développement des plumes de la *queue* d'un paon.

On appelle *queue perdue* un assemblage de menuiserie à *queue* d'hironde en équerre et à mi-bois, dont les joints sont recouverts.

On appelle *queue percée* un assemblage de menuiserie à *queue* d'hironde et en équerre, dont les joints sont apparens.



RABIRIUS, architecte romain, qu'une épigramme de Martial a fait connoître comme ayant travaillé sous le règne de Domitien.

Employé par cet empereur, qui avoit la passion de bâtir, il construisit pour lui, sur le mont Palatin, un palais dont on voit encore quelques restes. Ceux qui désireroient prendre une idée de ce vaste édifice pourront consulter les conjectures de Bianchini à cet égard, dans son ouvrage posthume intitulé *Palazzo de Cesari*.

Rabirius construisit encore des temples, éleva des arcs de triomphe, acheva plusieurs édifices publics sur le mont Capitolin, et dans plusieurs autres quartiers de Rome. S'il falloit lui attribuer tous les grands travaux ordonnés par Domitien dans diverses contrées de l'Italie, peu d'architectes auroient eu d'aussi nombreuses occasions d'exercer leur talent; mais on ne sauroit produire sur ce point que de vaines conjectures.

RABOT, s. m. On donne le plus souvent ce nom à un outil de fer acéré, en forme de ciseau, ajusté dans un fût de bois, et dont on se sert en menuiserie pour dresser et polir le bois.

Dans les travaux de construction, on appelle *rabot* une espèce de pierre de liais rustique, dont on use pour paver certains lieux, pour faire les bordures des chaussées, pour paver les églises, les jeux de paume, et autres lieux publics.

C'est ce que le latin appeloit *rudus novum*, quand il étoit neuf, et *rudus redivivum*, lorsqu'on le faisoit resservir.

RACCORDEMENT, s. m. Se dit de l'opération qui consiste soit à réunir dans un bâtiment fait de plusieurs pièces, ou à diverses reprises, des parties inégalement projetées ou terminées, soit à remettre le vieux d'accord avec le neuf, soit à rendre le niveau à des corps d'inégale hauteur.

RACCORDER, v. a. Ce mot porte son explication; il signifie remettre d'accord ce qui est en désaccord, soit par les proportions, soit par l'ordonnance, soit par la décoration dans des parties d'édifice, ou faites à différens temps, ou exécutées selon le hasard des circonstances sur des dessins ou dans des intentions disparates et contraires.

Les grands édifices sont ceux qui finissent le plus souvent par donner lieu à l'art de *raccorder*. Dans tous les temps, on le sait, les vastes entreprises en architecture, soumises aux variations d'une multitude de causes politiques, ont éprouvé des interruptions plus ou moins considérables. Nous aurions à citer dans l'antiquité plus d'un exemple d'édifice terminé par d'autres long-temps après celui qui l'avoit commencé. Qui pourroit assurer qu'après de longs intervalles il n'y auroit pas eu quelque raison nouvelle qui eût obligé de nouveaux architectes à modifier l'ensemble arrêté avant eux (comme cela dut arriver pour le temple d'Eleusis, à l'architecte Philon), forcé par conséquent de se *raccorder* dans ses additions au travail des prédécesseurs. Cependant on peut présumer, vu la fixité des principes de l'architecture antique et la perpétuité des convenances ou des caractères propres de chaque édifice, que jamais dans l'achèvement qu'il fallut en faire, le travail des raccordemens ne dut être sujet aux inconvéniens qu'ont éprouvés beaucoup de monumens modernes. Qui ne connoît les causes et par conséquent les effets de ces fréquens changemens de goût dont l'empire est tel, que l'on a rarement vu un seul édifice, s'il est interrompu, se terminer selon le projet du premier auteur?

On peut dire que telle a été généralement la destinée des grands monumens élevés depuis la renaissance des arts, et aussi des édifices antérieurs dont le style gothique n'a pu empêcher les nouveaux architectes de leur accoler des frontispices ridiculement désaccordés. Aucun édifice dont la construction s'est trouvée interrompue n'a pu rencontrer, à la reprise des travaux, un successeur fidèle aux dessins de son devancier.

On ne sauroit citer un exemple plus propre à faire comprendre l'abus dont on a parlé, et l'espèce de correctif dont il est susceptible, que la grande façade du palais des Tuileries à Paris, surtout du côté du jardin. Il y a dans cette façade au moins trois projets de palais, trois goûts d'architecture, trois genres de masses qui annoncent une succession de plusieurs règnes. On peut toujours affirmer que, dans ces masses diverses, il y a de l'architecture de Jean Bullant, de Philibert Delorme, de Ducerceau, et enfin de Leveau, et de Dorbay son élève, que Louis XIV chargea de *raccorder* définitivement cet ensemble.

On a quelquefois jugé avec trop de sévérité ce *raccordement*, et sans penser que ceux qui se trouvent chargés de semblables travaux doivent souvent obéir à plus d'un genre de sujétions imposées à leur talent. Or, il paroît qu'ici les nouveaux architectes furent successivement soumis à la nécessité de con-

server le plus qu'il seroit possible des anciennes disparates. Leurs moyens se trouvant ainsi limités, il seroit injuste d'exercer sur leur ouvrage une censure trop absolue. On voit qu'ils visèrent tout d'abord à ramener, autant qu'il fut possible, toutes les masses discordantes de cet ensemble à une ligne d'entablement générale, et à peu de chose près uniforme. C'étoit toujours une manière de redonner une apparence d'unité à des parties diverses et sans accord entre elles; ils y parvinrent encore en assujétissant les fenêtres et leurs trumeaux, les pleins et les vides de toute la façade, à une ligne de niveau qui semble être le résultat d'une intention primordiale.

On ne sauroit nier que la partie du milieu de cette façade, c'est-à-dire le pavillon central avec ses deux accompagnemens de galeries en arcades, et formant terrasse, ne soit la partie la plus heureuse de toute cette grande ligne. Il y règne assez d'unité et beaucoup de variété. Cette diversité de masses en retraite ou en saillie qu'on y trouve semble y être moins l'effet d'un raccordement opéré après coup, que le produit d'une combinaison originelle; c'est peut-être le plus grand éloge que puisse mériter l'art de *raccorder* les détails et les parties d'un grand édifice. Il n'y a que deux manières d'y parvenir; l'une est de prendre un parti nouveau en profitant de l'ancien, c'est-à-dire en faisant subir à des masses détachées, souvent sans rapport entre elles, le moins de changemens qu'il est possible; l'autre consiste à adapter quelque composition nouvelle à un édifice déjà terminé, et à l'y rattacher de manière qu'on ne puisse pas soupçonner qu'elle ait été une addition postérieure. C'est, par exemple, ce qu'a fait Bernin en raccordant avec autant d'adresse que d'intelligence sa colonnade au frontispice de Saint-Pierre.

Plus la mobilité des mœurs amène de changemens dans les emplois que de nouveaux besoins peuvent affecter à d'anciens édifices, plus l'art des raccordemens acquiert d'importance. A cet égard il ne paroîtroit point inutile d'appliquer, dans leurs études, les jeunes architectes à chercher les moyens de vaincre les difficultés que ce genre de travail présente. Cet exercice apprendroit à corriger, dans les bâtimens, bien des défauts de disposition ou de construction, et quelquefois à tirer certaines beautés des inconvéniens mêmes d'un plan maladroitement combiné dans son principe.

Toutefois l'habileté de l'architecte dans les raccordemens d'édifices importans, tout en redonnant de l'ensemble à des membres désunis, ou en rajoutant du nouveau à l'ancien, devra tendre à se conformer au genre de l'édifice et au goût ou style de l'auteur, de façon à faire croire que le tout est d'un même temps et d'une même main. Trop souvent en croyant faire, ou même en faisant mieux, on défigure l'ouvrage par une bigarrure qui ne diffère que dans la manière; ce n'est plus alors le *raccorder*, mais bien le *désaccorder*.

Il doit en être de l'art de *raccorder* les œuvres de l'architecture, comme de celui qu'on emploie à *raccorder* dans les tableaux et les peintures ce que le temps ou quelque accident y a endommagé. On sait que le premier soin est de contrefaire, autant qu'il est possible, les teintes, les formes et le style de l'ouvrage. La perfection consiste à ce que personne ne s'aperçoive du raccordement. Pareil soin doit avoir lieu pour les édifices; pareil esprit doit guider celui qui est chargé de compléter ou de restaurer un monument.

RACHETER, v. a. On emploie ce mot en architecture, et surtout dans la construction, pour signifier corriger, redresser une irrégularité, joindre une forme à une autre. C'est corriger un biais par une figure régulière, comme par exemple une plate-bande qui, n'étant point parallèle, raccorde un angle droit dans un compartiment.

Racheter s'emploie encore, dans la coupe des pierres, pour dire joindre par raccordement deux voûtes de courbe différente.

Ainsi on dit qu'un cul de lampe *rachète* un berceau, lorsque le berceau y vient faire lunette.

On dit que quatre pendentifs *rachètent* une voûte sphérique, ou la tour ronde d'un dôme, parce qu'ils se raccordent avec leur plan circulaire.

RACINAL, s. m. (*Terme d'architecture hydraulique.*) Pièce de bois dans laquelle est encaissée la crapaudine du seuil d'une porte d'écluse.

RACINAUX, s. m. pl. (*Architecture hydraulique.*) Pièces de bois comme des bouts de solives, arrêtées sur des pilots, et sur lesquelles on pose les madriers et les plate-formes, pour porter les murs de douve des reservoirs. On appelle aussi *racinaux* des pièces de bois plus larges qu'épaisses, qu'on attache sur la tête des pilots, et sur lesquelles on place la plate-forme.

Ainsi, lorsqu'on a enfoncé les pilots (*voyez* ce mot), on remplit tout le vide avec des charbons, et par-dessus les pieux d'espace en espace, et sur leurs têtes on cloue les *racinaux*. C'est sur ces derniers qu'on attache de grosses planches de 5 pouces d'épaisseur, qui forment la plate-forme. (*Voyez* ce mot.)

Racinaux de comble. — Espèces de corbeaux de bois qui portent en encorbellement, sur des consoles, le pied d'une ferme ronde, laquelle couvre en saillie le pignon d'une vieille maison.

Racinaux d'écurie. — Petits poteaux qui, arrêtés debout dans une écurie, servent à porter la mangeoire des chevaux.

Racinaux de grue. — Pièces de bois croisées, qui font l'empattement d'une grue, et dans lesquelles sont assemblés l'arbre et les arcs-boutans; lorsqu'elles sont plates, on les nomme *solles*.

RADIER, s. m. (*Terme d'architecture hydraulique.*) C'est l'ouverture et l'espace entre les piles et les culées d'un pont, qu'on nomme aussi *baie* ou *bas radier*.

On appelle encore *radier* le plancher d'une écluse; on établit ce plancher sur les premières traversines qui posent sur les pilots, et on l'enferme dans l'intervalle des longrines. Les planches qu'on y emploie ont au moins 20 pieds de long; on les serre de très-près les unes aux autres, et on les attache aux traversines avec des clous ébarbés de 7 à 8 pouces de long, et de 6 lignes de face, entortillés dans le milieu d'un peu d'étoupe, afin de ne laisser aucun passage à l'eau; on calfate, on broie, et on goudronne ensuite le tout.

Ce plancher sert à en soutenir un autre, qui doit couvrir les jointures des planches. La largeur de celui-ci aboutit au parement des ailes sans passer dessous, afin qu'on puisse le renouveler quand il est hors de service, sans rien dégrader, et il aboutit sur les ventrières des extrémités du *radier*, qui l'excède un peu, pour porter les eaux au-delà. On calfate et on goudronne ce plancher comme le précédent; on nomme ce second plancher le *recouvrement du radier*, qui est proprement le premier plancher.

RAGRÉEMENT, s. m. Se dit, dans le travail des bâtimens, de l'opération de ragréer, ou du résultat de cette opération. Ainsi l'on dit faire un *ragréement* à une maison. On dit qu'un bâtiment a été embelli par le *ragréement* qu'on lui a fait subir. (*Voyez* Ragréer.)

RAGRÉER, v. a. On fait ordinairement l'application de ce mot, moins à deux genres de travaux qu'aux deux circonstances différentes qui en motivent l'emploi. Du reste, dans l'une ou l'autre, le mot, comme sa formation l'indique, signifie rendre à un ouvrage l'agrément qui lui convient.

Premièrement donc on entend, en architecture, par le mot *ragréer*, cette dernière façon qu'on donne particulièrement à un bâtiment en pierres de taille, en repassant le marteau tranchant ou autres instrumens sur les paremens des murs pour les rendre unis, en ôter les balèvres, et cacher les joints des assises. On peut dans cette opération faire plus ou moins. En effet, après que, dans cette première façon, l'outil tranchant a passé sur les pierres, il y reste encore des traces qui produisent, selon que le jour frappe obliquement dessus, de petites ondulations désagréables à la vue. Le fini du ragréement consiste donc à opérer, sur toutes les surfaces des pierres, un frottement soit de grès pulvérisé, soit de sable fin, qui enlèvera les dernières traces de l'outil.

Secondement on use du mot *ragréer*, lorsqu'on veut exprimer l'opération par laquelle on redonne à un bâtiment vieilli, et à ses matériaux noircis par le temps, l'agrément de la nouveauté ou de la propreté. Cela se pratique volontiers à l'égard de la pierre, en lui faisant subir une retaille superficielle semblable à celle qu'on vient de définir, ou simplement un regrattage. (*Voyez* Regratter.)

Souvent aussi, dans le discours, on se sert du mot *ragréer* pour exprimer toutes les manières qui tendent à rajeunir les édifices, ou du moins leur physionomie, selon les diversités des matériaux dont ils se composent. Or, on peut dire que, dans ce sens, les ravalemens des devantures de maisons, les regrattemens, les remaniemens de plâtre, les enduits de diverses couleurs, sont autant de moyens que l'on peut employer partout, selon les localités ou les matériaux, pour *ragréer* les bâtisses, surtout celles dans lesquelles on ne cherche que ce qu'on appelle l'agrément du coup-d'œil, et trop souvent aussi une trompeuse apparence de nouveauté.

RAINALDI (Jérôme). Ce nom est resté célèbre, dans l'architecture, par une longue suite généalogique d'artistes, dont nous ferons connoître avec plus d'étendue les deux derniers; savoir, *Jérôme*, né en 1570, et *Charles*, né en 1611.

Le premier de cette famille, *Adrien Rainaldi*, peintre et architecte, eut trois fils qui furent aussi architectes et peintres. Un d'eux nommé Ptolémée, qui, à ce qu'on croit, avoit étudié à l'école de Michel-Ange, fut architecte civil et militaire. Versé tout à la fois dans la science de la philosophie et celle de la jurisprudence, il alla s'établir à Milan, où il remplit les fonctions d'ingénieur en chef et d'architecte de la chambre royale.

Ptolémée Rainaldi eut deux fils nommés *Domizio* et *Giovani Leo*, qui, ayant suivi la profession de leur père, succédèrent à ses emplois. On les appeloit les Ptolémées. Ils construisirent divers édifices et des forteresses dans le Milanez et la Valteline.

Jean-Batiste Rainaldi, un des trois fils d'Adrien nommé plus haut, s'appliqua aussi à l'architecture. Il fut employé aux fortifications de Ferrare, aux ouvrages de *Ponte Felice* à *Borghetto*, aux travaux de la fontaine et d'embellissemens publics à Velletri. Il construisit plus d'un édifice à Rome, où il se maria et eut un fils nommé Dominique qui fut aussi architecte et peintre.

Enfin le troisième fils d'Adrien fut Jérôme *Rainaldi*, principal sujet de cet article.

Jérôme *Rainaldi* apprit l'architecture sous Dominique Fontana. Celui-ci ayant reçu du pape Sixte-Quint l'ordre de lui faire le projet d'une église pour Montalto, patrie du pontife, et empêché par ses nombreuses occupations de se livrer à ce travail, en chargea *Rainaldi* son élève. Dès qu'il eut le projet, il le porta au pape en lui avouant que l'ouvrage n'étoit pas de lui, mais d'un élève plein de talent que sa Sainteté auroit plaisir à connoître. Le jeune *Rainaldi* fut agréé par le pape, et sa fortune fut faite.

Il construisit l'église de Montalto. Bientôt il fut chargé d'achever les constructions du Capitole.

Sous Paul V, il eut à bâtir le port de Fano, la maison professe des Jésuites à Rome, et leur collège de Sainte-Lucie à Bologne.

Employé au service du duc de Parme, il lui construisit deux palais dans cette ville, et deux autres, l'un à Plaisance, l'autre à Modène.

Pour la famille Borghèse, il bâtit à Frascati le casin de la Villa Taverna dans une disposition fort heureuse, et il fit à Sainte-Marie-Majeure le dessin du maître-autel de la chapelle Pauline.

Il fut l'architecte du pont de Terni sur la Nera, qui n'a qu'une seule arche, d'une largeur considérable et d'une bonne proportion.

Jérôme *Rainaldi* est l'auteur du palais Pamphili à la place Navone, et qui est un des grands palais entre les plus grands de Rome. Sa masse a quelque chose d'imposant, et son effet le seroit bien davantage, si déjà n'eût commencé à prévaloir le goût des détails multiples et capricieux dans lesquels on cherchoit, sans le trouver, ce mérite de richesse et de variété que les architectes de l'école précédente avoient si bien trouvé sans l'avoir cherché. La façade de ce palais offre dans ses trois principaux étages, et particulièrement dans le corps du milieu, la répétition d'une ordonnance en pilastres corinthiens, auxquels il manque et plus de repos dans les trumeaux et plus de sagesse dans les accompagnemens. Ce corps principal est surmonté d'un quatrième étage qui doit former la *loggia*, où l'architecte a multiplié beaucoup de petits détails insignifians; et il est accompagné de deux ailes où règne à peu de chose près le même goût. Ce qu'on doit dire de cette composition, c'est que si on en supprimoit toutes les petites recherches de variétés que l'auteur y a multipliées, la masse entière du palais rappelleroit assez heureusement la disposition à laquelle les ouvrages du siècle précédent dûrent leur beauté. Enfin, on peut dire que l'édifice est grand, ce qui ne veut pas dire que l'architecture en soit grande.

Jérôme *Rainaldi* avoit été chargé de construire l'église de Sainte-Agnès, qui est contiguë au palais Pamphili. On prétend que la complaisance qu'il eut de déférer aux ordres du prince Pamphili plutôt qu'à ceux du pape Innocent X fut cause que ce dernier lui retira la direction de ce palais.

En 1610 eut lieu la canonisation de saint Charles Borromée. *Rainaldi* fut chargé d'exécuter toutes les décorations intérieures et extérieures de la grande cérémonie, qui eut lieu dans la basilique de Saint-Pierre.

On cite encore comme son ouvrage la belle église des Carmes Déchaussés à Caprarola.

Deux fois il fut employé en Toscane pour les différends qui eurent lieu au sujet des eaux entre le grand-duc et la cour de Rome.

Il mourut âgé de quatre-vingt-cinq ans, et fut enterré à Sainte-Martine.

RAINALDI (Charles), né en 1611.

Fils et élève de Jérôme Rainaldi dont on vient de parler, il eut l'avantage de faire d'excellentes études, tant dans les sciences exactes que dans les belles-lettres. Devenu architecte, il soutint l'honneur de son nom et de sa famille.

Le pape Innocent X, qui connoissoit les talens du jeune *Rainaldi*, et par des projets et par quelques-uns des édifices qu'il avoit déjà construits, lui confia l'entière exécution de l'église de Sainte-Agnès, entreprise dont il avoit retiré la direction à Jérôme. On ne sauroit refuser des éloges au plan en croix grecque de ce temple, qui consiste particulièrement dans une coupole d'une bonne proportion, et qui dans toutes les parties de sa disposition offre une heureuse symétrie, de l'élégance, et de la variété sans confusion. On regrette toutefois que l'architecte y ait multiplié, selon le goût d'alors, des pilastres ployés dans les angles et des ressauts inutiles. La façade de l'église offre une des compositions les mieux ordonnées de cette époque, et un portail tout à la fois des mieux raisonnés dans son rapport avec la coupole. On doit regretter qu'il n'ait pas conduit lui seul jusqu'à la fin cette construction; il ne la porta que jusqu'à l'entablement. Son successeur fut Borromini, auquel on attribue l'ensemble d'un projet qu'il n'eut toutefois qu'à continuer, mais où il ne put s'empêcher d'imprimer les traces de son goût bizarre. Cependant le monument, grâce à la première direction de Charles *Rainaldi*, présente au dehors, avec son dôme et ses deux campaniles, un des ensembles les plus agréables de cette époque.

Innocent X plaça *Rainaldi* à la tête de la commission chargée d'examiner s'il falloit démolir, ou si l'on pouvoit laisser subsister le campanile élevé par Bernin au frontispice de l'église de Saint-Pierre. Malgré ses efforts pour prouver que le prétendu danger n'avoit d'autre fondement que la jalousie des ennemis de Bernin, le campanile fut abattu. De nouveaux projets furent alors proposés par lui; cependant la façade est restée sans campanile, et il n'y a point d'apparence qu'elle en ait jamais.

Il étoit alors question de faire à la basilique de Saint-Pierre une place digne du monument. *Rainaldi* proposa quatre projets, qu'il exécuta en relief. L'un étoit de forme carrée dans son plan; l'autre circulaire; le troisième étoit elliptique ou ovale, et le quatrième exagone. Dans tous ces projets, l'architecte avoit su joindre à la décoration une destination utile: au-dessus des portiques il plaçoit des corps de bâtiment et d'habitation pour la maison du pape et pour le conclave. Mais Innocent X mourut, et tous ces projets restèrent sans exécution.

Quelques portails d'église dans le goût régnant alors occupèrent *Rainaldi*, qui ne paroît en avoir

recueilli d'autre honneur dans la postérité que d'y avoir porté moins de bizarreries ou d'insignifiance que beaucoup d'autres. Que peut-on dire, en effet, de ces devantures d'église dont l'architecture, véritablement de bas-relief, ne sauroit offrir à l'artiste une pensée originale, ni au spectateur aucun effet saillant? où le simple devient pauvre, et la variété bizarrerie? Voilà tout ce que peuvent faire éprouver au spectateur le portail de l'église de Jésus-Marie au Course, par *Rainaldi*, et celui qu'il exécuta à *Santa-Maria in Campitelli*, église qu'il construisit sous le pontificat d'Alexandre VII.

On lui doit cependant d'être revenu à un meilleur système dans la composition des deux églises qui se font pendant sur la place *del Popolo*, et qui en sont devenus le principal ornement.

Le cardinal Gastaldi avoit voulu donner enfin un frontispice ou portail à *San-Petronio*, qui est la grande cathédrale de Bologne. Quelques difficultés s'étant opposées à l'exécution de cette entreprise, il résolut d'employer *Rainaldi* à construire les deux églises dont on vient de parler, l'une qu'on appelle la *Madona di Campo Santo*, et l'autre *Santa Maria dé Miracoli*.

Ces deux temples se composent chacun d'une coupole exagone, surmontée d'une lanterne. L'intérieur de chacun n'est pas entièrement semblable. L'un est ovale, et l'autre entièrement circulaire; mais à l'extérieur il n'y a aucune différence. Pareille symétrie règne dans leurs péristyles en colonnes corinthiennes qui supportent un fronton, et sous lequel s'ouvre la porte principale, accompagnée de deux autres en retour. On y a, non sans raison, blâmé la grande largeur de l'entrecolonnement du milieu, qui découvre entièrement le chambranle de la porte. On sait toutefois par Vitruve que les anciens usèrent en certains cas de la même pratique. A tout prendre, cette architecture, relativement au goût du temps qui la vit exécuter, peut passer pour être assez régulière. Aucun détail capricieux n'en gâte l'ensemble. On n'y voit ni forme brisée, ni ornemens bizarres.

Rainaldi ne paroît pas avoir eu l'avantage de terminer ces deux monumens. On croit que Bernin et Charles Fontana y mirent la dernière main; mais on attribue à lui seul la façade de la basilique de Sainte-Marie-Majeure qui est du côté de l'obélisque. Le tout ensemble, et particulièrement cet avant-corps circulaire, convenable au chevet de l'église, accompagné des deux parties en ligne droite, ne manque ni de noblesse, ni de goût. On désireroit en dire autant des chambranles de fenêtres, et surtout des niches trop petites pour le volume des statues. Dans l'intérieur de la basilique, on cite comme élevé sur les dessins de *Rainaldi* le mausolée du pape Clément IX.

La cathédrale de Ronciglione, l'élégante église de Monte Porzio, la composition en grande partie des jardins de la villa de Mondragone et de la villa Pinciana, sont des ouvrages plus ou moins remarquables de cet architecte. Mais un de ses principaux, et qui est peut-être le plus connu, est, dans la rue du Course à Rome, le palais qui dans l'origine appartint au duc de Nevers, et fut depuis, pendant long-temps, celui de l'académie de France. Il y a dans ce palais, comme dans toutes les productions de *Rainaldi*, une tradition du bon goût qui rappelle le seizième siècle, avec un mélange des innovations tendantes à l'altération complète de l'art. Contemporain de Bernin, il peut lui être comparé pour la manière et le style. S'il eût vécu plus long-temps, il est probable qu'il se seroit trouvé souvent en rivalité avec lui. Bernin avoit ce don de l'invention qui, en plus d'un point, a compensé dans l'opinion de la postérité le défaut de correction et de pureté qu'on reproche justement à beaucoup de ses conceptions. Charles *Rainaldi* n'eut pas d'aussi favorables occasions de déployer son talent en grand. Du reste, on doit dire de ses ouvrages qu'ils marquent assez précisément le point de passage du bon style au mauvais genre qui, pendant près d'un siècle, régna dans les monumens de toute l'Europe.

Sous le rapport, soit des qualités morales, soit de celles qui ne sont qu'un pur don de la nature, on ne trouve chez les biographes que des éloges de *Rainaldi*. Il étoit d'une belle figure et d'une humeur agréable. Les personnes du plus haut rang qu'il fréquentoit recherchoient sa conversation, et par des présens flatteurs elles se plaisoient à lui témoigner leur estime. Religieux et charitable, il faisoit d'abondantes aumônes. Les diamans qu'il possédoit, il les employa à l'ornement d'un ostensoir dont il fit don à l'église des Stigmates. Ami et aimé de tous les artistes, il usoit envers eux d'une franchise toujours bienveillante. Versé dans tous les arts, il cultivoit la musique, dessinoit comme un peintre, inventoit facilement et exécutoit de même. Il eut enfin toutes les qualités qui lui auroient acquis dans l'architecture une réputation plus étendue s'il eût fourni une plus longue carrière, et s'il eût pu moins céder au courant du goût de son siècle.

RAINALDO, architecte du onzième siècle.

Continuateur de Buschetto dans les travaux de la cathédrale de Pise, il fut l'auteur du frontispice ou portail de cette grande église.

Sur la foi de tous les écrivains qui ont parlé de ce monument, on avoit répété jusqu'à ces dernières années que son principal auteur, Buschetto, étoit Grec d'origine, et natif de *Dulichium*. (*Voyez* l'article Buschetto.) D'après les recherches de M. Cicognara dans son *Histoire de la sculpture en Italie*, il est constant que cette opinion a dû sa naissance à une altération dans l'épitaphe de cet architecte, et que dès-lors l'Italie n'avoit pas besoin de secours étranger dans l'art de bâtir, ce que prouve encore le nom

très-certainement italien de *Rainaldo*, qui racheva l'ouvrage de Buschetto.

Rainaldo fut donc celui qui termina cette grande église en élevant son portail, aussi remarquable dans son genre que l'est l'intérieur par l'absence des pratiques gothiques. Il divisa son frontispice en deux parties qui correspondent aux deux élévations, l'une de la grande nef, l'autre de ses bas-côtés. La première est composée de colonnes adossées, et de deux rangs en hauteur de petites colonnes appliquées à la construction dans toute l'étendue des bas-côtés. La seconde se rétrécit selon la largeur de la grande nef, et offre une rangée de petites colonnes surmontées d'un fronton, lequel arrive jusqu'à la hauteur du pignon, et s'y trouve entièrement coordonné.

N'ayant point d'autres détails sur cet architecte, nous terminerons son article en rapportant l'inscription qui en fait mention, et qui est très-distinctement gravée au haut de la porte d'entrée :

Hoc opus eximium, tam mirum tam pretiosum,
Rainaldus, prudens operator et ipse magister,
Constituit mire, solerter et ingeniose.

RAINCEAU. (*Voyez* RINCEAU.)

RAINURE, s. f. C'est un petit canal fait sur l'épaisseur d'une planche pour recevoir une lorgnette ou pour servir de coulisse.

Quoique ce mot soit plus souvent ou plus particulièrement employé dans les ouvrages de menuiserie, on en use aussi cependant pour désigner quelque chose de semblable dans la construction en pierres. Ainsi nous savons que les métopes en marbre du temple de Minerve à Athènes, sur lesquelles sont sculptés des reliefs très-saillans, ayant été exécutées hors de la place qu'elles devoient occuper, y furent intercalées au moyen de *rainures* pratiquées dans les blocs où sont taillés les triglyphes. La table en marbre de chaque métope entra ainsi dans les *rainures* qui lui étoient préparées. Ce fut aussi à la faveur des mêmes *rainures* qu'on est parvenu, dans ces dernières années, à les enlever très-facilement de leur place sans les endommager.

Nous avons vu encore dans les pierres d'entablement, aujourd'hui désunies, parmi les ruines des temples d'Agrigente en Sicile, des *rainures* pratiquées en forme de fer à cheval sur les côtés de ces pierres qui devoient faire joint. Ces *rainures* servoient à y introduire des cordes destinées à soulever la pierre et la conduire en sa place et à son joint. La pierre étant définitivement arrêtée et placée, la corde s'enlevoit à volonté en coulant dans la *rainure*.

RAIS-DE-CHOEUR, s. m. Nom d'un ornement fort usité dans l'architecture. Il se compose de fleurons et de feuilles d'eau, qu'on taille principalement sur cette sorte de moulure qu'on appelle *talon*.

RALONGEMENT D'ARESTIER. (*Voyez* REGULEMENT.)

RAMPANT, part. et adject. On donne cette épithète, dans l'architecture et la construction, à tout corps qui, n'étant pas de niveau, va en pente, comme sont, par exemple, les deux parties inclinées d'un fronton, comme les appuis d'un petit mur de terrasse en descente, ou les parties d'un arc qui suit une semblable inclinaison.

On dit un arc *rampant*. On dit quelquefois, par ellipse, les *rampans* d'un terrain, d'une descente.

RAMPE D'ESCALIER, s. f. Nom qu'on donne à une suite de degrés en ligne droite ou circulaire par son plan, laquelle est établie et s'élève entre deux paliers.

Rampe courbe. C'est une portion d'escalier à vis suspendue, ou à noyau, et qu'on trace par une cherche ralongée. Les marches de cette *rampe* portent leur délardement pour former une coquille, ou sont posées sur une voûte rampante, comme ce qu'on appelle la *vis Saint-Gilles ronde*.

Rampe de chevrons. — C'est l'inclinaison des chevrons d'un comble. Ainsi on dira : faire un exhaussement au-dessus d'un dernier plancher, jusque sous la *rampe des chevrons*.

Rampe de menuiserie. — C'est une *rampe* qui est droite et sans sujétion, comme on en fait pour de petits escaliers de dégagement. C'est aussi une *rampe* courbe qui suit le contour d'un pilier. On en voit de semblables à certaines chaires de prédicateur. Cet ouvrage est un des plus difficiles qu'on puisse faire en menuiserie.

Rampe par ressaut. — *Rampe* dont le contour est interrompu par des paliers ou quartiers tournans.

RAMPE D'APPUI. — Ce mot, affecté à la construction et à la forme des escaliers, comme y exprimant un corps qui va en pente, a également, et pour la même raison, été appliqué à ces balustrades d'appui qui règnent dans toute l'étendue des escaliers.

Ces *rampes* se font tantôt en balustres de pierre, de marbre, de bronze ou de bois, tantôt en enroulemens de fer, tantôt en entrelas ou tringles de métal, et elles sont couronnées, ou par des plates-bandes plus ou moins ornées, ou par un corps arrondi et continu, sur lequel la main s'appuie. Cette sorte de *rampe* occupe le côté des marches qui donne sur le vide. Au côté opposé, qui est celui du mur, on fait des *rampes* beaucoup plus légères, qui consistent en perches de bois arrondies par le tour, que l'on pose à la hauteur de la main, sur des crampons de fer, le long des murs de l'escalier, et parallèlement à la pente des limons. On appelle cette dernière sorte de *rampe*, *écuyer*, comme servant à remplacer l'écuyer, dont la charge est de donner la main.

RAMPER, v. act. C'est pencher suivant une pente donnée.

RANCHER. (*Voyez* Échelier.)

RANGÉE DE PAVÉS, s. f. C'est un rang de pavés d'une même grandeur, le long d'un ruisseau, sans caniveaux ni contre-jumelles, ainsi qu'on en établit dans les petites cours.

RAPHAEL Sanzio, né à Urbin en 1483, mort à Rome en 1520.

Si l'étendue des notices biographiques que comporte la matière propre de ce Dictionnaire devoit se mesurer sur le génie ou la célébrité des artistes, nulle, sans aucun doute, n'occuperoit ici plus d'espace que celle de Raphaël. Cependant obligés que nous sommes de réduire son article aux seules notions d'architecture, nous extrairons celles qui le concernent comme architecte, de l'histoire de sa vie et de ses ouvrages, par nous publiée en 1824.

On peut déjà, dans les premiers tableaux de *Raphaël*, trouver une preuve de l'étude qu'il avoit faite de l'architecture, ou du moins de l'art de la dessiner. Quoique le tableau du *Sposalizio*, ou du mariage de la Vierge, qu'il peignit avant l'âge de vingt ans, offre, d'après les derniers renseignemens, une composition de Perugin son maître, à laquelle, outre quelques variations, il ne fit qu'ajouter le charme de sa première manière de peindre, on convient que ce temple circulaire qui en fait le fond, et que Vasari a singulièrement vanté, dut encore à *Raphaël* dans cette répétition plus d'une amélioration, et dénote de sa part une rare habileté de trait, de forme et de perspective déjà très-avancée.

Nous le voyons en effet fort jeune encore, avant d'aller à Rome, faisant à Florence échange de connoissances pratiques avec *Fra Bartolomeo*, et lui enseignant celle de la perspective architecturale.

Sa seconde peinture à Rome, dans les salles du Vatican (je veux parler de l'École d'Athènes), présente dans son fond une composition d'un intérieur d'architecture aussi noble d'invention que pure d'exécution. Si quelque chose a pu accréditer l'opinion avancée par Vasari, que Bramante avoit tracé à *Raphaël* le dessin de cette perspective, c'est qu'effectivement son ensemble a quelque rapport avec le plan de Saint-Pierre, puisqu'on y voit l'indication d'une coupole au milieu de quatre nefs.

Toutefois il nous semble que jamais aucun peintre n'eut moins besoin d'emprunter à autrui l'exécution et la composition de ces accessoires de tableaux dont la peinture est redevable au génie de l'architecture. On peut invoquer, à l'appui de cette opinion, le témoignage de toutes les fresques de *Raphaël* au Vatican, et surtout de ses célèbres cartons, exécutés après la mort de Bramante. Contentons-nous donc de citer les sujets de l'Héliodore, du Miracle de Bolsène, de l'Incendie de Borgo, des Apôtres guérissant un boiteux, de saints Paul et Barnabé dans la ville de Listres, pour se convaincre que de semblables fonds d'architecture n'ont pu être tracés ni projetés qu'avec les connoissances précises de l'architecture, et que *Raphaël* en possédoit la pratique comme la théorie.

Mais ce qui pourroit encore être un objet de doute à l'égard de celui qui n'auroit aucune autre preuve à en donner ne sauroit l'être vis-à-vis de *Raphaël*, que nous allons voir devenir le successeur de Bramante, et dans la construction de Saint-Pierre, et dans les travaux du Vatican.

Bramante, avant sa mort, n'avoit jeté que les fondemens de la cour du Vatican, qu'on appelle la cour *des Loges*. *Raphaël*, chargé d'en faire l'élévation, exécuta le modèle en bois d'après lequel toute cette grande construction fut achevée. Il la porta à trois étages, ou rangs de galeries ouvertes qui circulent autour des trois côtés du *cortile*. Les deux rangs inférieurs sont en arcades, avec piédroits ornés de pilastres. Le rang supérieur est tout en colonnes. C'est dans une des ailes de la galerie du second étage, distribuée en autant de petites voûtes qu'on y compte d'arcades, que sont exécutés les célèbres arabesques dont *Raphaël* déroba à l'antiquité le goût et le beau style depuis long-temps oubliés. C'est encore là qu'est peinte cette suite de cinquante-deux sujets de l'ancien et du nouveau Testament qu'on appelle la Bible de *Raphaël*.

On ne sauroit dire si, dans l'architecture de cette cour, *Raphaël* auroit pu profiter des idées et des inspirations de Bramante. On croit y voir cependant, avec la même pureté de manière qui distingue son prédécesseur, moins de cette maigreur qui lui a été reprochée.

En 1515, Léon X allant à Florence, où il fit une entrée solennelle, conduisit avec lui Michel-Ange et *Raphaël*, pour avoir de chacun d'eux un projet applicable au grand frontispice dont il vouloit orner l'église de Saint-Laurent, bâtie jadis par les Médicis. Cette résolution n'eut aucune suite, mais il paroît constant que *Raphaël* avoit conçu une fort belle composition, qu'Algarotti dit avoir vue dans la collection du baron de Stosch, et dont il obtint de tirer une copie.

Ce fut indubitablement pendant le séjour qu'il fit alors à Florence, que *Raphaël* eut l'occasion de bâtir les deux élégans palais que cette ville compte parmi ses plus rares ouvrages d'architecture.

Le palais degl' Uguccioni, qu'on voit sur la place du Grand-Duc, a été attribué par quelques-uns à Michel-Ange, mais il ne faut pas des yeux fort exercés à reconnoître la manière de chaque maître, pour réfuter cette opinion. D'abord il est visible que le goût ou le style de l'élévation du palais est tout-à-fait conforme à celui d'autres palais bien connus à Rome pour être de *Raphaël*. Ensuite on n'y trouve point de ces petits détails d'ornement capricieux, con-

nus pour être, si l'on peut dire, le cachet du goût *Michel-Angesque*.

La façade du palais dont il s'agit offre dans un petit espace un ensemble qui a de la grandeur, avec un aspect simple et riche tout à la fois. Sur un soubassement à trois arcades rustiquées s'élèvent deux étages ornés de colonnes engagées. L'ordre du premier est ionique, celui du second corinthien. Bramante et *Raphaël* eurent assez l'usage d'accoupler les colonnes ou les pilastres contre les trumeaux des fenêtres: la largeur qu'on donne encore aujourd'hui à ces trumeaux, dans les palais d'Italie, fut favorable à cette pratique. Généralement la façade de ce palais se recommande par un goût de modénature ou de profils fort correct, par la noblesse et la forme des chambranles qui servent d'encadrement aux fenêtres.

On admire cependant encore plus à Florence le palais élevé sur les dessins de *Raphaël* dans la rue San-Gallo, pour l'évêque de Troie Giannozzo Pandolphini, qui étoit son grand ami (selon ce que nous apprend Vasari).

Il n'y a certainement d'aucun architecte une élévation de palais plus noble, d'un style plus pur, d'une plus élégante et d'une plus sage ordonnance. Ni Balthazar Peruzzi, ni les San-Gallo, ni Palladio, n'ont produit un meilleur ensemble, avec de plus beaux détails et dans de plus agréables proportions. Nulle part l'architecture ne présente de fenêtres encadrées par de plus beaux chambranles, ni d'étages espacés de manière à produire avec plus de goût ces repos, ou ces parties lisses qui font briller d'autant les richesses des détails et des ornemens. L'entablement, qui couronne avec beaucoup de grâce la masse du palais, se trouve cité au rang des modèles vraiment classiques dans le Recueil des plus beaux détails extraits des Monumens de Florence, par Ruggieri.

Raphaël occupa dans Borgo Nuovo à Rome un fort joli palais, dont le dessin se trouve dans la collection *dei Palazzi di Roma*. Il fut détruit pour faire place aux colonnades de Saint-Pierre. Vasari en a parlé dans deux endroits, à la Vie de Bramante et à celle de *Raphaël*; dans celle-ci il nous apprend que *Raphaël*, pour laisser un souvenir de lui, *per lasciar memoria di se*, fit bâtir un palais, *fece murare un palazzo*, que Bramante *fece condurre di getto*. Ces dernières expressions se rapportent au procédé de maçonnerie inventé par Bramante, lequel consistoit à jeter en moule les colonnes et diverses parties de revêtement. Vasari le décrit dans le passage de la vie de Bramante où il dit que cet architecte *fece fare il palazzo che fu di Raphaello*. Or ces mots *fece fare* (fit faire) indiquent assez bien qu'il ne s'agit là que du procédé d'exécution dont nous venons de parler. De ces textes, mais de beaucoup d'autres circonstances, on doit conclure que le dessin fut de *Raphaël*, et que Bramante n'eut d'autre part à l'ouvrage que celle des moyens d'exécution dont il disposoit comme placé à la tête des plus grandes entreprises.

Une autre circonstance, celle d'une parfaite identité de manière et de goût entre *Raphaël* et Jules Romain, a souvent empêché de pouvoir bien discerner la part du maître, et celle qu'eut l'élève dans l'exécution de quelques-uns des plus charmans édifices de Rome. Déjà la critique des contemporains attribuoit indistinctement à l'un et à l'autre certains monumens qui, dans le fait, sont le produit d'un seul et même génie. Si l'on en croit Vasari, la jolie *villa* appelée *villa del Papa*, puis et encore aujourd'hui *villa Madama*, seroit du dessin de *Raphaël*. C'est aussi l'opinion de Piacenza, qui croit toutefois que Jules Romain y travailla, ce qui est indubitable quant à l'exécution des ornemens et des peintures.

Il n'y a pas moins de doute sur quelques autres petits palais, chefs-d'œuvre de grâce et de goût, édifices vraiment classiques, qu'il faut désigner à l'amateur en disant qu'on les voit se détacher dans Rome, au milieu des autres bâtimens, comme des restes d'antiquité parmi les ouvrages modernes.

Mais un petit bâtiment qu'on s'accorde à regarder comme la production de *Raphaël* seul, est celui d'Augustin Chigi à la *Longara*. Ce qui fait l'éloge de son goût et de son style, et ce qui auroit pu par l'effet du voisinage être défavorable à beaucoup d'autres, c'est qu'il fait face et sert de pendant à un des plus élégans édifices de Balthasar Peruzzi, je veux dire la *Farnesina*, et que les deux architectures semblent être du même auteur.

On cite à Rome et l'on y admire comme l'ouvrage tout à la fois le plus authentique de *Raphaël*, et dans son genre le plus considérable, un assez grand palais, qu'il faut désigner, ainsi qu'on le connoît, comme étant dans le voisinage de *Sant-Andrea della Valle*. Sa façade, des mieux ordonnées, se compose de douze fenêtres, dont les trumeaux reçoivent un ordre de colonnes doriques accouplées qui forment l'étage principal, et sont couronnées d'un fort bel entablement avec des triglyphes. Le soubassement est tout en bossages répartis avec beaucoup de variété. Dans toute cette élévation les pleins et les vides alternent entre eux avec un accord qui sembleroit n'avoir été inspiré que par le goût de l'artiste, lorsqu'il est permis de croire qu'il a dû résulter aussi de plus d'une sujétion locale.

D'après ces témoignages, choisis entre plusieurs autres, de la capacité de *Raphaël* dans l'art de bâtir, il n'y a pas lieu de s'étonner que, Bramante mort, Léon X ait, selon le vœu de cet architecte, nommé *Raphaël* pour lui succéder comme ordonnateur en chef de la construction de Saint-Pierre. Le bref du pape qui lui conféra cet emploi se fonde non-seulement sur le suffrage de Bramante, mais encore sur ce que *Raphaël* l'avoit déjà justifié dans le nouveau modèle fait par lui de cet édifice.

Ce ne fut pas seulement un dessin, mais un mo-

dèle en relief, selon l'usage alors universellement suivi. Or, c'est ce qu'indique réellement dans le texte latin du bref le mot *forma*, et c'est ce que confirme encore plus positivement la lettre de *Raphaël* à Balthazar Castiglione. « Notre Saint-Père (dit-il) m'a » mis un grand fardeau sur les épaules en me char- » geant de la construction de Saint-Pierre; j'espère » ne pas y succomber. Ce qui me rassure, c'est que » le *modèle* que j'ai fait plaît à sa Sainteté et a le suf- » frage de beaucoup d'habiles gens. Mais je porte » mes vues plus haut : je voudrois retrouver les belles » formes des édifices antiques. Mon vol sera-t-il ce- » lui d'Icare? Vitruve me donne sans doute de » grandes lumières, mais pas autant qu'il m'en fau- » droit. »

Raphaël s'étudioit donc à se rapprocher de plus en plus du goût et des formes de l'architecture antique. Vitruve ne remplissoit pas pleinement l'idée qu'il s'en étoit formée; il visoit plus haut. Instruit qu'il devoit être, et comme on l'étoit de son temps par les réfugiés de Constantinople, que la Grèce avoit conservé plus d'un monument du beau siècle des arts, il sembloit pressentir la supériorité de ces originaux sur les imitations que l'ancienne Rome en avoit faites. Il aspiroit à s'en procurer la connoissance par de nouvelles recherches; à cet effet il entretenoit des dessinateurs dans l'Italie méridionale, et il en envoyoit, dit Vasari, jusqu'en Grèce.

Quand on connoît la liaison de principe et de goût qui existe entre tous les arts du dessin, et lorsqu'on se figure ce qu'elle peut produire quand ses effets emanent d'un seul et même artiste, on ne sauroit dire à quel point de perfection l'architecture de Saint-Pierre auroit pu parvenir sous la direction de *Raphaël*. Qui sait quelle pureté de profils, quelle harmonie de formes et de proportions, quel caractère de noblesse et d'élégance dans ses détails ou ses ornemens, ce vaste édifice auroit acquis par un système d'imitation de l'antique tel que *Raphaël* l'eût conçu? On ne sauroit s'empêcher de regretter qu'il n'ait point pu être élevé sur les dessins de celui qui, dans un autre genre, n'a pu encore être ni égalé ni remplacé.

Regrets superflus! Non-seulement le modèle de Saint-Pierre fait en relief par *Raphaël* a disparu, mais il n'en est resté qu'un seul dessin, celui du plan. C'est Serlio qui nous l'a conservé dans son Traité d'architecture. Selon lui, et cette notion s'accorde avec celles de Vasari dans la Vie de Bramante, cet architecte étant mort sans laisser un projet de Saint-Pierre complètement rédigé, ce fut *Raphaël* qui ramena le vaste ensemble de sa disposition à la forme qu'en présente le dessin du plan qu'on vient de citer.

Ce plan est sans contredit le plus beau qu'on ait imaginé, selon le système de construction des grandes églises modernes. On sait que Bramante, dans sa conception première, s'étoit proposé de réunir en un tout l'imitation des grandes voûtes du temple de la Paix, pour les nefs, et de la forme ainsi que de la dimension du Panthéon, pour la coupole destinée à servir de point de centre aux quatre branches de la croix. Obligé de remplacer la vieille basilique de Saint-Pierre, dont les nefs en colonnes étoient surmontées d'un plafond de charpente, par une immense construction en voûte, il lui fallut substituer des piédroits aux colonnes et de vastes ceintres au plates-bandes.

Ce genre admis (et *Raphaël* n'avoit plus à choisir), il faut convenir qu'on n'a jamais, pour une donnée semblable, tracé un plan plus simple, plus grandiose, mieux dégagé, et d'une plus parfaite harmonie. Qui prendra la peine d'examiner chaque partie de ce plan, verra qu'il n'y a, par exemple dans les parties circulaires, ou de l'apside, ou des deux croisillons, aucune forme qui ne soit une heureuse imitation, ici du Panthéon, là de quelque autre monument antique. A part les raisons, où nous n'entrerons pas ici, qui dans la suite obligèrent à des changemens dans l'ensemble arrêté par le plan de *Raphaël*, on est contraint d'avouer que la disposition de celui-ci est très-supérieure à celle qui l'a remplacée, et ne peut, théoriquement considérée, qu'en faire regretter l'abandon.

Raphaël avoit été nommé architecte de la nouvelle église de Saint-Pierre par Léon X, au mois d'août 1515. Un bref du même pape, daté du même mois de l'année suivante, lui conféra la surintendance générale de tous les restes d'antiquité, tant des matériaux qui pouvoient servir à la décoration de la basilique nouvelle, que de tout ce qui présentoit des objets dignes d'être conservés. Le même bref faisoit défense à tout marbrier de scier ou de tailler aucune pierre sans l'ordre écrit ou le consentement de *Raphaël*, auquel étoit donné le pouvoir d'imposer aux contrevenans des amendes de cent à trois cents écus d'or.

Paul Jove, contemporain de *Raphaël*, dans l'eloge latin qu'il consacra à sa mémoire, dit en propres termes qu'il avoit étudié et mesuré les restes de l'antique Rome, de manière à réintégrer l'ensemble de cette ville et la remettre sous les yeux des architectes. *Ut integram urbem architectorum oculis considerandam proponeret*. Calcagnini, écrivant vers le même temps, rapporte la même chose en termes plus emphatiques encore sur les restitutions des monumens antiques faites en dessin par *Raphaël*. Il reste donc prouvé qu'il avoit embrassé dans un travail général la délinéation de tous les restes des anciens édifices de Rome.

Dès-lors doit acquérir plus de probabilité l'opinion qu'une lettre, ou plutôt, comme on le diroit aujourd'hui, un rapport ou mémoire adressé à Léon X, et attribué à Balthazar Castiglione, parce qu'il fut trouvé dans ses papiers après sa mort, est, du moins pour la plus grande et la plus importante

partie, l'ouvrage même de *Raphaël*. On ne sauroit guère se refuser à le croire, lorsqu'on lit dans ce rapport, qui étoit accompagné de dessins, un exposé de considérations, de projets, de travaux graphiques, qui n'ont pu être que le fait de l'artiste, et ne sauroient être attribués à l'auteur du *Cortegiano*. Comment se persuader que le pape auroit commandé un pareil travail à Castiglione, occupé alors de toutes les affaires d'intérêt entre le saint siége et le duché d'Urbin, et non à *Raphael* son architecte, surintendant et conservateur des antiquités? On y trouve d'ailleurs en propres termes l'ordre de dessiner Rome antique..... *Ch'io ponga in disegno Roma antica, etc.*

Nous ne saurions quitter cette partie, jusqu'ici peu remarquée, des travaux de *Raphaël* sur les édifices antiques de Rome, sans faire mention d'un passage de la préface d'*Andrea Fulvio*, à la tête de son ouvrage des Antiquités romaines, publié sept ans après la mort de *Raphaël*. « J'ai pris soin (dit-il) de » sauver de la destruction et de rétablir avec les autorités des écrivains les restes antiques de Rome, » que sur mon invitation *Raphaël* d'Urbin, peu de » jours avant sa mort, avoit peints. » *Peneccillo pinxerat.*

Il résulte de ceci que *Raphaël*, non-seulement avoit mesuré, dessiné et restitué les édifices ruinés de l'ancienne Rome, mais qu'il avoit déjà commencé d'en faire ce qu'on appelle des *tableaux de ruines ou d'architecture*.

RAPPORT, s. m. L'emploi le plus ordinaire de ce mot, en architecture, est d'exprimer dans la combinaison des parties d'un édifice, la relation ou la correspondance des masses essentielles, de leurs mesures, de leurs détails, de leurs ornemens.

Il n'y a presque rien dans les ouvrages des arts, et peut-être dans ceux de la nature, qui ait une valeur absolue, et telle qu'on puisse la considérer abstraction faite de toute relation. Comme il n'y a rien qui ne se compose de parties, ce sera toujours par les *rapports* des parties entre elles et avec leur tout, que nous jugerons des qualités de chaque objet.

Ainsi les idées les plus simples, celles de grandeur par exemple, sont plus qu'on ne pense soumises à l'action de *rapport*. Une masse plus petite qu'une autre paroîtra plus grande en raison des parties ou des objets qu'on met en *rapport* avec elle, et qui lui servent d'échelle. Un édifice paroîtra plus grand dans une petite place; le même, si la place est vaste, va nous sembler petit.

Quelquefois le manque absolu de divisions dans une grande masse, ne présentant à l'œil aucun rapport facile de mesures, empêche d'en évaluer la grandeur. Quelquefois des divisions beaucoup trop multipliées, décomposant la masse par des détails trop difficiles à additionner, s'opposent à l'effet de la grandeur, en ne nous frappant que par la petitesse des parties. Dans le premier cas, des *rapports* trop étendus échappent à la mesure de la vue; dans le second, c'est l'œil même qui s'y refuse.

L'architecture, comme les autres arts, consiste donc en *rapports*. Mais ce qui fait sa difficulté, c'est qu'elle n'a point, dans la nature, de modèle qui lui en fournisse des exemples tout faits et des règles particulières. L'architecte ne peut presque jamais s'assurer du bon effet des *rapports* dans l'ensemble qu'il imagine, par la comparaison avec un modèle effectif. Il ne peut avoir recours à l'épreuve de la réalité que dans quelques parties de détail, comme quelques profils d'entablemens, quelques contours de chapiteaux : encore ne sauroit-il les voir en *rapport* avec la masse totale de l'édifice qui n'existe point. Il n'y a véritablement qu'une grande expérience, l'habitude des parallèles et le tact d'un sentiment très-délicat, qui peuvent lui faire deviner, dans les projets qu'il compose, ce que deviendra l'ouvrage réalisé en grand.

Après ce qu'on peut appeler les *rapports* linéaires, et si l'on peut dire matériels, dont on vient de parler, il y a pour l'art de l'architecture une multitude d'autres *rapports*, intellectuels ou moraux, de la justesse desquels dépendent le mérite, la propriété, le caractère de chaque édifice. Ainsi, du choix de telles ou telles proportions, de l'emploi de telles ou telles formes, de l'application de tels ou tels ornemens *procéderont*, pour l'esprit du spectateur, tels ou tels effets qui mettront l'édifice en *rapport* avec sa destination, et produiront des impressions qui lui sont analogues. Mais, comme on voit, la théorie de ces sortes de *rapports* étant la théorie même du goût et de l'architecture, elle se retrouve en détail à tous les articles de ce Dictionnaire dont elle est le principal objet. C'est pourquoi nous n'alongerons pas davantage celui-ci.

Rapport. Dans la partie administrative des bâtimens, on nomme ainsi le jugement par écrit que font des gens experts en l'art de bâtir, et nommés d'office ou par convention, soit sur la qualité ou la quantité, soit sur le prix des ouvrages; quelquefois aussi sur quelque point douteux ou controversé d'un projet de construction ou d'un procédé nouveau.

Rapport. Se dit aussi des ouvrages qui se font de différens morceaux de matière, et sur un fond d'une autre matière, comme, par exemple, de différens bois colorés et précieux sur un fond de bois commun, de différens marbres sur un fond de pierre, d'or et d'argent sur le cuivre. (*Voyez* sur cet objet les articles Marqueterie, Mosaïque.)

RAPPORTEUR, s. m. Plaque de métal ou de corne transparente, en forme de demi-cercle, dont le limbe est divisé en 180 degrés, et les degrés en minutes, suivant sa grandeur. On s'en sert pour rapporter sur le papier les angles qu'on a mesurés sur le terrain en levant un plan.

RATELIER, s. m. C'est, dans une écurie, une espèce de balustrade faite de roulons tournés, où l'on met le foin pour les chevaux au-dessus de la mangeoire, afin que, tirant de haut leur foin ou leur paille, les chevaux s'accoutument à lever la tête.

RAVALEMENT, s. m. On donne ce nom, dans les pilastres et corps de maçonnerie ou de menuiserie, à un petit enfoncement simple, ou bordé d'une baguette ou d'un talon.

RAVALER, v. a. C'est faire un enduit sur un mur de moellons, et y observer des champs, des naissances et des tables de plâtre ou de crépi; c'est aussi repasser avec la claie ou la ripe une façade de pierre, ce qui s'appelle encore faire un *ravalement*, parce que l'on commence cette façon par en haut, et qu'on finit par en bas en *ravalant*.

RAVENNE est une des plus anciennes villes de l'Italie. Aucune n'auroit ni plus de restes à montrer, ni de plus variés, de son antique existence, si, en passant sous tant de dominations diverses, elle n'eût éprouvé les plus nombreuses vicissitudes. Enfin, ce qu'elle a conservé de célébrité, sous le rapport des monumens, est dû à la domination des Goths, dont elle fut quelque temps la capitale en Italie; et le tombeau de Théodoric, qu'on y voit encore, atteste un des derniers efforts de l'ancien art de bâtir.

Cependant on trouve dans *Ravenne* de plus antiques témoins de sa grandeur et de sa richesse passée.

Le Musée des antiques à Paris possède un bas-relief qui vient originairement de *Ravenne*, où l'on voit encore son pendant, entre toutes les raretés qui décorent l'église de Saint-Vital. La gravure a fait connoître ce dernier, qui représente le trône de Neptune avec trois génies, dont l'un porte son trident, et les deux autres une grande coquille de *buccin*. Un de ces génies est à droite du trône; les deux autres sont à la gauche; au-dessous du trône est un monstre marin qui semble être là pour le garder. Le bas-relief du Musée de Paris offre la même composition; mais le trône est consacré à Saturne. Il existe des morceaux tout semblables pour la dimension et la composition, à Rome, à Venise et à Florence; d'où l'on doit conclure que ce sont tous morceaux détachés de l'ensemble d'une frise appartenant à un temple de *Ravenne* consacré à tous les dieux, et où chaque divinité étoit représentée, comme l'usage en est très-fréquent dans l'antique, sous l'image d'un trône accompagné de symboles et attributs que la religion avoit affectés à chaque dieu.

Il reste encore quelques débris de l'ancien pont de *Ravenne*. On y reconnoît la situation du phare destiné à éclairer la route des vaisseaux, des vestiges de la porte de marbre, *porta aurea*, qui fut bâtie par Claude ou par Tibère, et aussi d'autres constructions qu'on donne pour les restes de l'ancien palais de Théodose.

Ravenne est extrêmement remarquable par la grande quantité de fragmens antiques de marbre, surtout noir et blanc, qui attestent le grand emploi qu'on en fit aux temps de sa magnificence.

La cathédrale est ornée de quatre rangs de belles colonnes de marbre grec. L'église de Sainte-Apollinaire a vingt-quatre colonnes de marbre gris veiné, qui furent, dit-on, apportées de Constantinople; l'église de Saint-Vital, sur un plan octogone, est soutenue par des colonnes de marbre grec, qu'on croit avoir été apportées à *Ravenne* sous les exarques qui en étoient les souverains, et venues la plupart de Constantinople, source principale d'où alors émanoient les richesses des arts et de l'architecture.

Dans une cour du couvent de Saint-Vital on voit une chapelle revêtue de marbre gris de lin, qui fut bâtie par l'impératrice Galla Placidia, fille de Théodose-le-Grand, pour servir de sépulture à sa famille. Il y a en effet trois grands tombeaux en marbre, celui de cette impératrice, ceux des empereurs Honorius son frère, et Valentinien III son fils.

Mais ce qu'on appelle *la Rotonda*, ou l'église de Sainte-Marie de la Rotonde, qui est maintenant hors de la ville, tout près des murs, est le monument le plus remarquable de ses antiquités; il fut érigé à la mémoire de Théodoric, par la célèbre Amalasonte sa fille.

Ce monument sépulcral se compose de deux étages; l'inférieur est aujourd'hui à moitié comblé et rempli d'eau; l'étage supérieur forme une salle circulaire qui se termine en voûte d'un seul morceau. Ce couronnement monolythe est ce qui a fait la célébrité du monument; il consiste en un bloc de pierre d'Istrie, taillé en forme de coupe, et dont le diamètre est de 44 pieds; il a une corniche et des moulures qui en exhaussent la masse, d'une hauteur de 9 pieds 10 pouces.

M. De Caylus, qui a parlé de ce bloc de pierre transporté de l'Istrie, et qu'on plaça à 40 pieds de hauteur, l'a comparé, sous le rapport de moyen et de puissance mécanique, dans l'emploi des matériaux, aux grands efforts des anciens en ce genre, et l'a cité comme un dernier exemple de leur goût pour tout ce qui offroit dans la construction l'idée d'une éternelle solidité. — Le savant antiquaire a supputé ce qu'avoit dû comporter le poids de ce bloc colossal, et il a trouvé que ce poids devoit s'élever à 940,000 livres.

Au-dessus de cette coupole monolythe étoit placé le sarcophage de porphyre qui contenoit le corps de Théodoric. On le voit actuellement appliqué à la muraille du couvent de Sainte-Apollinaire, qui est dans l'intérieur de la ville; il a 8 pieds de long sur 4 de hauteur, et c'est probablement une de ces cuves qui avoient dû servir autrefois dans les thermes, comme beaucoup d'autres semblables converties depuis en

tombeaux. Il paroît qu'en 1512, lorsque les Français, sous Louis XII, attaquèrent *Ravenne*, ce précieux monument fut violé et mutilé pour en retirer les bronzes qui le décoroient.

RÉCEPTACLE, s. m. (*Terme d'architecture hydraulique.*) On appelle ainsi un bassin où, soit par des canaux d'aqueduc, soit par des tuyaux de conduite, les eaux viennent se rendre, pour être ensuite distribuées en d'autres conduites.

On nomme aussi *conserve* cette sorte de réservoir. Il s'en est fait de toute espèce de grandeur. On peut voir sur la butte de Montboron, près Versailles, le grand bassin rond qui sert de *réceptacle* aux eaux qui de là sont conduites dans les jardins du grand palais de cette ville.

RÉCHAFAUDER, v. a. C'est faire de nouveaux échafauds pour réparer ou ravaler quelque endroit oublié, ou pour remplacer quelque pierre cassée, ou pour tout autre besoin.

RECHAMPIR, v. a. Se dit, dans la peinture de décoration des bâtimens, d'une opération qui consiste à rehausser ou à varier par des teintes diverses, soit des moulures, soit des compartimens.

Les doreurs disent aussi *rechampir*, pour dire réparer avec du blanc les taches qu'on a pu faire sur un fond qu'on veut dorer.

RÉCHAUFFOIR, s. m. Petit potager qu'on pratique près d'une salle à manger, pour réchauffer les plats qu'on apporte d'une cuisine éloignée.

RECHAUSSER, v. a. C'est rétablir le pied d'un mur, et y rapporter de nouvelles pierres.

RECHERCHE, s. f. Ce mot ne s'emploie guère dans le langage des beaux-arts que pour exprimer, non pas le fini qu'on donne à leurs ouvrages, mais les soins extrêmes que l'on porte dans ce fini.

Aussi dit-on : il y a dans l'exécution de tous ces détails une grande *recherche*; ce qui veut dire que l'artiste a recherché jusqu'au scrupule ces dernières finesses qui empêchent de croire qu'on puisse aller plus loin.

L'idée de *recherche*, telle qu'on vient de la présenter, s'applique donc également à l'exécution de l'architecture. Elle comporte l'idée de précision rigoureuse dans le tracé comme dans le fouillé des ornemens et des rinceaux, celle de pureté dans les profils, et jusqu'à celle de netteté dans les assemblages et les joints, de poli dans les surfaces et les paremens, et de régularité précieuse dans l'appareil.

Du reste, on se sert encore quelquefois du mot *recherche*, pour louer dans un ameublement, et dans toutes les parties dont il se compose, un certain goût pour les ornemens peu communs, un choix délicat d'objets rares et curieux, et un soin d'ajustement appliqué à chaque chose, et qui dénote le désir de se distinguer moins par la richesse que par la grâce et par l'élégance.

Recherche se dit, en termes de construction, de la réparation d'une couverture, où l'on met quelques tuiles ou ardoises à la place de celles qui manquent. C'est aussi la réfection des tuilées, solins, arestiers et autres plâtres.

Recherche de pavé. On appelle ainsi l'opération qui consiste, dans l'entretien des rues et des chemins pavés, à raccommoder les flasques, à mettre des pavés neufs à la place de ceux qui sont brisés.

RECHERCHER, v. a. Signifie, ainsi qu'on l'a dit au mot *recherche*, employer les derniers soins à l'achèvement d'un ouvrage, lui donner le dernier fini, et ne laisser rien à désirer dans l'exécution.

Sous ce point de vue, le mot se prend en bonne part. Cependant, comme il n'est rien dont on n'abuse, point de vertu qui, poussée à l'excès, ne puisse devenir un vice, il arrive aussi que le soin excessif du fini devient de la minutie, que la recherche devient de l'affectation, et qu'une correction trop scrupuleuse donne à l'ouvrage ou de la froideur ou de la roideur.

C'est ainsi que le mot *recherché*, dans le langage du goût, peut être quelquefois une critique. On dira d'une décoration que le style en est *recherché*, lorsqu'il s'y montre trop de prétention, trop d'apprêt dans les détails, et une exécution minutieuse.

Il y a enfin dans les ouvrages de tous les arts un certain point au-delà duquel tout ce qui montre par trop l'envie de plaire, déplaît. C'est, comme dans un autre genre, l'affectation de la grâce; plus on la cherche et moins elle se laisse trouver.

Rechercher se prend aussi dans un sens technique, et se dit, dans le travail de l'ornement, de l'action de réparer avec divers outils les ornemens de l'architecture, de sorte que tous les détails et les moindres parties en soient entièrement terminées.

RÉCIPIANGLE. (*Voyez* Sauterelle).

RECOUPLEMENT, s. m. Se dit des retraites larges qu'on laisse à chaque assise de pierre dure, dans les ouvrages construits sur un terrain dont la pente est escarpée, ou à ceux qui sont fondés sous l'eau, comme les piles de pont, les digues, pour donner à ces constructions plus d'empattement.

Recouplement est aussi la diminution d'épaisseur qui se pratique dans l'élévation d'un mur de face.

RECOUPES, s. f. pl. On appelle ainsi les menus morceaux qu'on abat des pierres, lorsqu'on les taille pour les équarrir ou les mettre en œuvre.

On se sert des *recoupes* pour former et affermir le sol des caves et les aires des allées de jardin, en les aplanissant avec la batte.

On s'en sert, après les avoir écrasées, réduites en poudre et passées au tamis, pour faire du badigeon.

On s'en sert enfin dans cet état, après les avoir mêlées avec du sable et de la chaux, pour faire un mortier couleur de pierre.

RECOUVERT, adj. Se dit en maçonnerie, en charpente et en menuiserie, des joints qui ne sont pas apparens, et qui excèdent l'assemblage, parce qu'ils sont recouverts par quelque saillie.

RECOUVREMENT, s. m. Se dit de la saillie d'une pierre sur le joint de celle qui lui est contiguë, et aussi de la partie saillante d'une pièce de bois qui couvre un tenon ou une queue d'hironde.

RECUEILLIR, v. a. C'est raccorder une reprise par sous-œuvre, d'un mur de face ou mitoyen, avec ce qui est au-dessus.

Ainsi on dit *se recueillir*, lorsqu'on érige à-plomb la partie d'un mur à rebâtir, et qui est conduite de telle sorte qu'elle se raccorde avec la partie supérieure du mur estimée bonne à conserver, ou du moins avec un petit encorbellement, qui ne doit avoir au plus que le sixième de l'épaisseur du mur.

RECULEMENT ou RALONGEMENT D'ARESTIER, s. m. Se dit, en charpenterie, de la différence qu'il y a entre la ligne d'équerre du poinçon d'une croupe, au milieu d'un mur, et la ligne tirée du même poinçon à l'angle de cette croupe.

REDANS ou **REDENS**, s. m. pl. On donne ce nom aux ressauts qu'on pratique de distance en distance à la retraite d'un mur que l'on construit sur un terrain en pente, pour le mettre de niveau dans chacune de ses distances, ou dans une fondation, à cause de l'inégalité de consistance du terrain ou d'une pente escarpée.

On donne le même nom, dans l'architecture militaire, aux angles saillans vers la campagne, qu'on pratique de distance en distance dans les circonvallations, afin que toutes les parties de leur enceinte se flanquent réciproquement.

REDOUTE, s. f. Est un petit fort, ordinairement carré, construit, soit pour prolonger la défense d'une place, soit pour arrêter l'ennemi, soit pour protéger un poste.

RÉDUIRE, v. a. On se sert de ce mot, dans tous les arts du dessin, pour exprimer les diverses opérations par le moyen desquelles on diminue la dimension de l'objet que l'on copie, mais en conservant les proportions relatives du tout et de chaque partie.

On *réduit* un dessin d'architecture au moyen d'une échelle plus petite que celle de l'original.

On *reduit* un tableau par le moyen des carreaux, ou ce qu'on appelle en italien *graticola* (gril), dont les divisions, égales en nombre sur l'original à copier et sur la copie qu'on veut en faire, diffèrent en grandeur, de manière que les carreaux seront, par exemple, de moitié plus petits pour la copie, que ne sont ceux de l'original, s'il s'agit de *réduire* celui-ci de moitié, et de même pour toute autre dimension, comme au quart, au tiers, etc.

On *réduit* encore un dessin par le moyen de l'instrument appelé *pantographe* ou *singe*. (*Voyez* SINGE.)

On *reduit* les statues et autres ouvrages de sculpture, par le moyen de châssis sur lesquels sont marquées des divisions graduées, selon la mesure de la réduction qu'on veut opérer.

RÉDUIT, s. m. C'est, dans les distributions des appartemens, un petit local souvent retranché d'un plus grand, tantôt pour donner à ce dernier une plus grande régularité, tantôt pour procurer aux grandes pièces les commodités qu'exige le service. Tels sont, par exemple, les petits cabinets qu'on réserve volontiers auprès des alcôves. — *Réduit* exprime toujours l'idée d'un local retiré, et placé hors de la circulation ordinaire des habitations.

RÉFECTION, s. f. On emploie ce terme au lieu du mot *refaçon*, qui a un autre sens, pour signifier la grosse réparation que la caducité ou un accident ont obligé de faire à une partie d'édifice.

RÉFECTOIRE, s. m. C'est, dans un hospice ou dans une maison d'éducation, ou dans une communauté religieuse, un grand local servant de salle à manger.

Un pareil local doit avoir en grand tout ce qui accompagne les salles à manger ordinaires. Il doit être à une proximité suffisante des cuisines; il doit avoir de l'eau pour tous les besoins qui en dépendent. On y pratique des armoires spacieuses, des buffets, des offices, des tables fixes et des bancs qui le sont aussi. Il faut donner à ces pièces beaucoup d'élévation; et si on leur prépare les moyens propres à le chauffer l'hiver, il est peut-être plus important encore d'y ménager de grandes ou de nombreuses ouvertures pour y renouveler l'air en tout temps.

Les *refectoires*, dans de grandes maisons religieuses, ont donné aux architectes plus d'une occasion d'y construire de vastes et magnifiques salles, remarquables par leur composition et leur décoration. Tel est à Venise le *réfectoire* des bénédictins de Saint-Georges-Majeur, au fond duquel Paul Véronèse avoit peint le beau tableau des *Noces de Cana*, sujet, comme on voit, bien choisi pour le local qu'il ornoit avant d'en avoir été enlevé pour être transporté en France.

On peut citer encore comme un des plus beaux *réfectoires*, et des plus hardis pour la construction, celui de l'abbaye de Saint-Denis en France.

REFEND, s. m. C'est ordinairement au pluriel

que l'on use de ce mot pour désigner ces canaux de séparation qu'on taille entre les pierres pour empêcher qu'on aperçoive leurs joints. On emploie très-souvent ce procédé dans les chaînes de pierre qu'on établit aux encoignures des bâtimens : quelquefois aussi on taille en *refends* toute la surface d'un mur ou d'une devanture de maison et de palais.

Il est assez probable que la pratique des *refends* aura dû son origine à l'usage de rabattre les angles des pierres par la crainte de les briser dans la pose; peut-être aussi doit-on l'attribuer au désir de cacher les joints, et surtout le ciment qu'on aura employé à leur liaison. Nous avons donné au procédé du bossage (*voyez* ce mot) une origine à peu près semblable. Il nous semble donc qu'à l'égard de l'une et de l'autre pratique, on en sera venu à faire un agrément, dans l'appareil, de ce qui originairement avoit pu n'être autre chose qu'un procédé du besoin.

Dans la vérité, chaque compartiment de *refend*, comme celui du bossage, sembleroit devoir n'être l'indication que d'une seule pierre équarrie; et il est probable que les premiers appareils en pierres régulièrement taillées auront dû répéter, par un *refend* horizontal et un autre perpendiculaire, la figure et l'étendue réelle du parement de chaque pierre.

Mais il dut bientôt arriver qu'on employa les *refends* à produire un appareil factice et simulé. Les murs bien dressés, et composés fort souvent de pierres inégales en longueur et en hauteur, devinrent un champ sur lequel il fut facile de tracer des lignes de *refends* tout-à-fait indépendans des lits et des joints appartenant aux assises. Ainsi voyons-nous le plus grand nombre des édifices nous offrir, dans les canaux qui indiquent les *refends*, des apparences de pierres dont les mesures n'ont aucun rapport avec celles des matériaux qui forment la construction.

Dans la pratique usuelle des bâtimens, on peut le dire, les *refends* ne doivent être considérés que sous deux points de vue. L'un a pour objet de corriger l'aspect de froideur et d'uniformité d'une superficie continuellement lisse; l'autre motif est d'introduire dans certaines parties de la construction des variétés qui peuvent devenir l'indication de quelques destinations particulières. Ainsi avons-nous vu au mot Bossage qu'un des plus fréquens emplois de cette apparence rustique laissée aux pierres, avoit eu lieu dans les cas et dans les parties (de soubassemens surtout) qui exigent l'apparence de la plus grande solidité. Les *refends* se trouvent employés dans le même esprit à indiquer, bien que d'une manière moins énergique, certaines superficies des bâtimens, et à détacher un étage inférieur de celui qui le surmonte.

Employés aux angles d'un bâtiment dont les superficies, soit en pierres, soit avec enduit, sont toutes lisses, les *refends* présenteront, quoique fictivement, l'image de chaînes de pierres saillantes, et contribueront à donner au spectateur l'idée d'un renfort ou supplément de résistance porté aux endroits qui paroissent toujours en avoir le plus besoin.

Mais dès qu'on eut considéré les *refends* comme susceptibles de produire pour le plaisir des yeux certains ensembles de compartimens plus ou moins variés, il fut naturel d'y chercher quelques raffinemens nouveaux. Quelquefois on en a rabattu les angles et on les a taillés en bizeau; cette recherche toutefois diminue un peu de l'effet produit par les vives arêtes du *refend*. On ne citera ici aucun exemple d'édifices à *refends*. Cette pratique comporte peu de variétés, et elle donne lieu à fort peu d'abus. Il suffit de dire qu'elle est de toute ancienneté. On la trouve sur les monumens de la Grèce et de Rome. Elle s'est renouvelée chez les modernes avec l'imitation de l'architecture antique. Son emploi, d'une exécution facile, n'a de préceptes à recevoir que du goût de l'artiste comme d'un petit nombre de convenances relatives à son art, et dont il sera le seul juge.

REFENDRE, v. a. C'est, en charpenterie, débiter de grosses pièces de bois avec la scie, pour en faire des solives, des chevrons, des membrures, des planchers, etc.; ce qui s'appelle encore *scier de long*. Cela se pratique aussi dans la menuiserie : ainsi les menuisiers nomment refend un morceau de bois ou une tringle enlevée à un ais trop large.

C'est, en serrurerie, couper le fer chaud sur sa longueur avec la tranche et la masse.

C'est, dans l'art du couvreur, diviser l'ardoise par feuillets avant de l'équarrir.

C'est, en terme de paveur, partager de gros pavés en deux, pour en faire ce qu'on appelle du pavé *fendu*, qu'on emploie à paver les cours, les écuries, etc.

REFEUILLER, v. a. C'est faire des feuillures en recouvrement pour loger un dormant, ou pour recevoir les venteaux d'une porte ou les volets d'une fenêtre.

REFICHER, v. a. C'est refaire les joints des assises d'un mur, d'un piédroit, etc. lorsqu'on fait un ravalement ou une réparation.

REFUS, s. m. On dit qu'un pieu ou un pilot est enfoncé jusqu'au *refus* du mouton, lorsqu'il ne peut pas entrer plus avant et qu'on est obligé de couper la couronne.

REGAIN, s. m. Les ouvriers disent qu'il y a du *regain* à une pierre, à une poutre de bois, etc. lorsqu'elle est plus longue qu'il ne faut pour la place à laquelle elle est destinée, et qu'on en peut couper.

RÉGALEMENT, s. m. C'est l'aplanissement ou le dressement de la surface d'un terrain, soit de niveau, soit suivant une pente arrêtée.

RÉGALER ou APLANIR, v. act. C'est, après

qu'on a enlevé les terres massives, mettre à niveau, ou selon une pente réglée, le terrain qu'on veut dresser. On appelle *régaleurs* ceux qui étendent la terre avec la pelle, à mesure qu'on la décharge, ou qui la foulent avec des battes.

REGARD, s. m. (*archit. hydraul.*) C'est le nom qu'on donne à un petit bâtiment où sont enfermés les robinets de plusieurs conduites d'eau, avec un bassin pour en faire la distribution.

On appelle encore *regards* des ouvertures pratiquées de distance en distance pour inspecter l'état des aqueducs ou conduites d'eau, et y faire les réparations nécessaires.

RÈGLE, s. f. De l'instrument matériel dont on se sert pour tracer, dans un grand nombre d'ouvrages mécaniques, des lignes droites, le discours a emprunté le mot et l'idée de *règle*, que l'on applique à toutes sortes d'opérations de l'intelligence. La théorie en use surtout à l'égard de ces préceptes dictés par l'expérience, qui servent à guider dans les beaux-arts ceux qui les exercent, et à les conduire vers la perfection par la route la plus directe.

Les *règles* sont donc, dans l'ordre des travaux et des ouvrages de l'esprit, ce qu'elles sont dans la sphère des ouvrages et des travaux de la main, et elles y font le même office, qui est de diriger et d'abréger les opérations.

Nous avons vu ailleurs (*voyez* Principe) qu'il y avoit une distinction à faire entre les principes et les *règles*. Ce qu'on appelle *principe*, avons-nous dit, ainsi que l'étymologie du mot l'indique, exprime l'idée d'*origine*, de *source* d'où découlent des conséquences, et ces conséquences sont les *règles*. Les principes en tout genre sont, selon l'ordre de choses auquel ils se rapportent, soit des conventions primordiales, soit des thèses générales dont on ne sauroit contester l'existence, la légitimité, l'évidence, et qui servent de fondement aux lois qu'on en déduit. Les principes sont des vérités générales; les *règles* en sont des applications particulières.

Les principes sont simples de leur nature, sans quoi ils ne seroient pas principes. Les *règles* sont nécessairement des composés: premièrement, en tant qu'elles sont dérivées souvent de plus d'une source; secondement, en tant qu'elles se rapportent aussi à plus d'objets variés.

En tant que *simples*, les principes qui reposent sur l'unité ou sur l'universalité sont immuables; ils ne peuvent ni se modifier, ni s'accommoder à aucune considération. C'est à eux que tout doit se coordonner. Les *règles*, en tant que composées ou dérivées, sont souvent variables dans leurs détails. Les besoins et les convenances exigent, selon les temps, les lieux, les circonstances, beaucoup de ces modifications que l'on appelle exceptions ou licences.

Enfin les principes sont en petit nombre, et l'on ne sauroit en découvrir de nouveaux; les *règles* au contraire sont nombreuses. Or, il se donne des principes extrêmement féconds en déductions, et qui sont l'expression souvent très-concise d'un grand nombre d'aperçus et de rapports très-déliés; car en ce genre, comme dans tout ce qui est de l'intelligence, il n'y a rien de limité. Il se peut donc toujours qu'un aperçu nouveau, émané d'une vérité fondamentale, donne naissance à quelque *règle* nouvelle.

Il résulte de ceci qu'il doit y avoir diverses classes de *règles*, lesquelles seront plus ou moins impérieuses, selon qu'elles émaneront d'un principe plus ou moins exclusif, ou qu'elles en seront les conséquences plus ou moins directes ou nécessaires. Il arrive en effet souvent, faute de cette observation, que l'on donne ou que l'on prend pour *règle* principale et rigoureuse celle qui ne sera que la conclusion indirecte d'une autre *règle*. On a vu souvent encore la confusion des idées en ce genre transformer en *règle* l'exception même de la *règle*. De là les abus. (*Voyez* ce mot.) Enfin, des abus eux-mêmes on a prétendu faire dériver de nouvelles *règles*.

En appliquant les élémens de cette théorie à l'architecture, il nous a semblé qu'on pourroit classer sous quatre divisions les *règles* de cet art. — Il y a en effet des *règles* qui reposent sur les principes de la raison et de la nature même des choses. — Il y a des *règles* qui ont pour principe la constitution de notre ame et la loi de nos propres sensations. — Il y a un ordre de *règles* qui n'a pour base que le principe de l'usage et l'autorité des exemples. — Il y a enfin des *règles* qui ne dérivent que de l'habitude et même de quelques préjugés.

§ Ier. — A la première classe correspondent ces sortes de *règles* qu'on trouve établies partout. Telles seront celles particulièrement de la solidité, de l'unité, de la simplicité, dont le but est de satisfaire le besoin et de produire l'utile.

La raison toute seule, ou si l'on veut la nature des choses, garantit l'exécution de ces *règles*, et force d'en reconnoître l'empire. Ce sont elles qui forment le code pratique de la construction : ce sont elles qui obligent le constructeur à proportionner entre elles les masses d'un édifice, et la pesanteur de ces masses à leurs points d'appui; qui apprennent à mettre dans un juste accord les pleins et les vides; qui, dans l'emploi des matériaux, déterminent la manière de les conformer au dessin général; qui enseignent les rapports de distance, de hauteur et d'étendue des objets entre eux. Ce sont elles qui fixent, par des calculs certains, le point jusqu'où la hardiesse peut aller sans compromettre la solidité; qui déterminent les proportions dépendantes de l'équilibre et de la pondération, de la résistance des corps, des forces et des poussées. Toutes ces *règles* sont les résultats tantôt de l'expérience, qui supplée souvent au calcul; tantôt du calcul fondé sur les lois de la

physique et de la mécanique, et qui dispensent des leçons de l'expérience.

Tel est en effet l'avantage de ces *règles*, qu'elles vous font jouir des fruits accumulés de la science des siècles, qu'elles abrégent les travaux de l'artiste, et le mettent à même de procéder à coup sûr par des moyens infaillibles. Aussi ces sortes de *règles* trouvent peu de contradicteurs en elles-mêmes, personne n'en conteste l'utilité. Comme elles peuvent toujours être ramenées à des démonstrations mathématiques, il ne sauroit y avoir, à leur égard, de controverse que sur le plus ou le moins, parce que les objets auxquels on les applique n'étant pas toujours les mêmes, ces variétés s'opposent à une rigoureuse et mathématique uniformité.

Nous en aurons dit assez sur la puissance et l'action des *règles* dans cette partie de l'architecture qu'on appelle l'art de bâtir.

§ II. — Il est dans la nature de la seconde classe de *règles* d'éprouver beaucoup plus de contradictions. Ce sont celles, avons-nous dit, qui reposent sur les principes de nos sensations et de la nature de notre ame, c'est-à-dire les *règles* qu'on appelle de sentiment et de goût. Or on voit tout de suite et on comprend comment et pourquoi elles sont exposées à plus de controverses. Ce n'est pas toutefois que leur base soit moins certaine. Non, mais cette certitude est morale; et comme telle, elle n'a point le genre d'évidence matérielle qui frappe les sens.

Cependant les vérités morales n'ont pas moins d'action sur nous que les vérités physiques. Seulement elles veulent être perçues et appréciées par les organes qui leur correspondent. S'il y a dans les rapports matériels des *règles* de solidité une vérité qui frappe les sens de tous les hommes par une évidence irrécusable et matérielle, il y a aussi une autre sorte d'évidence qui s'adresse à l'intelligence, au sentiment, au goût; et dès-lors il y a des *règles* qui enseignent les voies et moyens de faire éprouver à tous les hommes les impressions résultantes de l'accord des ouvrages de l'art avec les facultés morales qui doivent en juger.

Aussi voyons-nous que les ouvrages doués de cette propriété sont en possession de produire, en tout temps et en tout pays, les mêmes impressions. C'est que les lois morales de l'intelligence sont aussi universellement reconnues que les lois physiques de l'équilibre, par exemple. Les facultés de notre ame, destinées à apprécier le vrai et le beau moral, n'ont rien de moins fixe que les propriétés des organes physiques pour juger des mesures et des nombres. Mais il peut arriver que, par une aberration de jugement, on en vienne à porter dans le discernement des *règles* de sentiment et de goût le genre et la mesure de critique qui ne reconnoît pour constant que ce qu'on peut mesurer ou calculer. Rien toutefois à conclure de cela, sinon que l'aveugle qui nie la lumière prouve seulement qu'il n'a point d'yeux. Il y a de même des hommes qui manquent de la capacité morale de reconnoître les choses de l'intelligence. Mais il y a toujours eu un commun consentement, et de tous les temps, à reconnoître ces *règles*.

Oui, il y a toujours eu et il y aura toujours des *règles* certaines et invariables de sentiment et de goût, parce qu'elles sont fondées sur la nature de notre ame.

Ce sont celles qui enseignent à observer ces justes rapports de symétrie et d'eurhythmie dont l'effet est de produire pour les yeux l'harmonie visuelle des lignes ou des formes, et de la même manière que les *règles* de l'harmonie musicale produisent, pour l'oreille, un ensemble de sons agréables.

Ce sont celles qui enseignent à faire d'un édifice un ouvrage dont le tout et les parties, à l'instar des membres d'un corps organisé, se correspondent dans un tel ordre et avec une telle justesse de mesures réciproques, que le tout puisse indiquer la dimension de chaque partie, et que la plus petite partie fasse connoître la dimension de tout l'ensemble.

Or ces *règles*, qu'on appelle *règles* de proportion, ayant leur principe et leur raison dans l'imitation des œuvres mêmes de la nature, ne sauroient être contestées. Celui qui en contesteroit l'effet et l'action sur nous méconnoîtroit le principe même et la cause du plaisir que nous recevons des harmonies de la nature.

On doit en dire autant de toutes les *règles* de l'architecture, qui, puisées à la source des sensations que produisent sur nous les œuvres de la nature, ne sont autre chose qu'une transposition des mêmes causes appliquées dans leurs effets aux ouvrages de l'art. Telles sont les *règles* dépendantes du principe de cette *unité* dont la nature nous manifeste en tout et partout les effets. Elle a tellement constitué les facultés qu'a notre esprit de percevoir, de sentir et de juger, que pour recevoir d'un objet des impressions agréables, nous avons besoin qu'il se présente à nous sous des rapports simples qui en rendent la perception facile. Ainsi, toute *règle* fondée sur le principe d'unité sera aussi certaine en son genre que celles dont le sens physique est juge. Il n'y a personne qui ne soit forcé d'avouer que l'incohérence et la multiplicité des parties produisant la confusion, annullent le sentiment de plaisir qu'un tout ordonné doit nous causer. Ainsi les *règles* d'unité dans la composition d'un plan, les *règles* d'unité dans l'ordonnance de son élévation, les *règles* d'unité dans la distribution des détails de sa décoration, n'ont rien d'arbitraire, rien de contestable. La nature nous ayant tracé elle-même ces *règles* dans l'ensemble de toutes ces œuvres, ce n'est point l'homme qui les a faites, ce n'est point l'artiste qui les a imaginées; il les a reconnues, et les a transportées dans les productions de son génie et de son travail.

Il en est de même des *règles* applicables à la

théorie du caractère. Qui ne sait que la nature a imprimé à chacune de ses productions une manière d'être, une physionomie spéciale qui les fait reconnoître sans incertitude, et qui est elle-même une indication évidente de ses qualités ou de ses propriétés? L'homme ne peut guère s'empêcher d'obéir à cette sorte de modèle dans la conformation d'un certain nombre de ses ouvrages, qui, affectés à une destination particulière, en reçoivent l'obligation plus ou moins formelle de faire connoître par leurs formes le genre de besoin auquel ils correspondent. On ne sauroit dire combien d'objets usuels, dans le cercle des besoins de la vie, observent cette *règle*, à moins que le hasard du caprice ne détourne leur forme de correspondre à leur emploi.

Il y a donc une *règle* de sentiment et de goût dictée par la nature, qui prescrit à chaque genre d'édifice le caractère qu'il doit porter pour répondre, le plus clairement qu'il sera possible, au genre de besoin ou d'emploi qui fait sa destination. En s'imposant cette *règle*, l'art n'a fait qu'imiter la nature dans ses œuvres, et dans l'espèce d'instinct de l'industrie mécanique d'une multitude d'objets dont le besoin naturel dicte la forme ou le type.

Si cet instinct est une loi de la nature, on ne sauroit donc regarder comme arbitraires des *règles* dérivées de cette loi; or, ce n'est rien objecter contre elles que de leur opposer les infractions plus ou moins directes qu'elles peuvent recevoir. Il n'y auroit en effet aucune loi de sagesse, de morale ou de justice, qu'on ne pût ainsi récuser, sous prétexte qu'il y a des hommes ou des actes insensés, immoraux ou injustes.

Il y a une autre loi de la nature que l'architecture s'est approprié, ou dont elle s'est approprié les conséquences, pour en faire une de ses *règles;* c'est celle qui veut que dans ses œuvres, comme dans celles du grand modèle dont elle emprunte l'esprit, l'agréable procède toujours de l'utile. Si la nature dans sa sagesse a eu soin de joindre un plaisir à la satisfaction de chaque besoin, l'architecture s'est fait la même loi; de même elle a voulu que les parties nécessaires ou les détails de construction devinssent à la fois objets de besoin et d'agrément. Elle a donc établi comme *règle*, que tout ornement procédant plus ou moins directement d'un emploi nécessaire ou utile soit tenu de manifester son origine, et devienne ainsi propre à satisfaire tout ensemble la raison et l'imagination.

C'est, à la vérité, dans cet ordre de *règles* qu'il se rencontre le plus de contradictions. Sans aucun doute la partie décorative de l'architecture est soumise à un assez grand nombre de conventions qui ouvrent à l'arbitraire un assez vaste champ. Cependant on ne sauroit nier que, lorsqu'on scrute l'origine de tous les ornemens, le plus grand nombre ne se présente comme fondé sur quelque raison d'utilité, ou susceptible d'être ramené à un système raisonné. C'est par conséquent à ceux-ci de faire la loi aux autres. Le simple bon sens veut, s'il doit y avoir des exceptions à la *règle*, que ce ne soit point la *règle* qui cède aux exceptions.

Nous venons de parcourir dans une théorie très-générale les deux classes de *règles* qu'il faut reconnoître en architecture, comme reposant sur des faits évidens, sur des autorités morales ou physiques dont on ne sauroit nier l'existence et la réalité. Il n'en sera pas tout-à-fait ainsi des deux autres classes de *règles* dont il reste à parler.

§ III. — Il est, avons-nous dit, une troisième catégorie de *règles* qui ne reconnoissent guère d'autre principe que l'usage et les exemples, et ces *règles* ne sont pas celles qui trouvent le moins d'observateurs. Lorsque les précédentes se trouvent écrites dans ce grand livre de la nature, où très-peu sont en état de lire, celles-ci forment l'objet et la matière de presque tous les traités didactiques. Ces traités en effet ne nous offrent que l'analyse des parties décomposées de tous les édifices, selon chacun des ordres qui entrent dans leur ensemble, et, si l'on peut dire, l'inventaire des formes, grandes ou petites, que l'on y rencontre. Le résultat de ces *règles* est d'enseigner les mesures relatives de chacun de ces détails, d'après une certaine concordance d'exemples empruntés aux ouvrages soit de l'antiquité, soit des temps modernes.

Comme l'architecture cesseroit d'être un des beaux-arts, si l'on pouvoit y fixer d'une manière arithmétique les mesures et les rapports d'où dépend sa beauté, il ne faut regarder ce qui est prescrit dans ces traités que comme une sorte de terme moyen entre le plus ou le moins. Ces traités sont, dans leur genre, ce que sont les grammaires, dont les *règles* vous disent beaucoup plutôt ce dont il faut s'abstenir pour éviter les erreurs, que ce qu'il faut faire pour produire des beautés.

Il est visible que ces sortes de *règles* n'ont d'action que sur cette partie de l'art qu'on peut appeler technique ou méthodique: aussi sont-elles sujettes à éprouver un double discrédit, d'abord de la part de ceux qui ne font de l'architecture qu'un pur métier, mais encore plus de la part de certains esprits impatiens de toute espèce de joug, qui nient les vérités théoriques par cela qu'elles ne peuvent être soumises à l'évidence matérielle ou mathématique.

§ IV. — C'est peut-être là que conduit ce respect aveugle et minutieux de quelques-uns pour cette dernière classe de *règles*, que nous avons appelées d'*habitude* et de *préjugé*. Si en effet on a vu l'architecture livrée pendant un temps, par suite du mépris de toutes *règles*, à la folie des innovations et à tous les jeux du caprice; si encore elle se trouve souvent exposée au danger des systèmes inéprouvés, on pourroit attribuer en bonne partie cet effet à l'insipide monotonie de ces esprits serviles qui ne savent que se trai-

ner à la suite des prédécesseurs. On verra donc le troupeau servile des copistes provoquer à la fin cette fausse indépendance qui attribuera aux *règles* ce qui n'est dû qu'à la vicieuse manière de les interpréter et de les suivre.

C'est alors qu'on entendra dire que les *règles* n'ont été faites que d'après les chefs-d'œuvre ; que ceux-ci par conséquent ayant précédé les *règles*, elles sont inutiles.

Mais il y a confusion et méprise dans l'idée qu'on se forme et dans l'emploi qu'on fait ici du mot *regle*. Il est évident qu'on n'entend parler que de ces *regles* écrites, ou déduites en détail d'après les ouvrages, c'est-à-dire des *règles didactiques*. Mais est-ce que ceux d'après lesquels les critiques ont rédigé ces *règles* n'avoient pas agi d'après des *règles* d'un ordre supérieur, écrites dans le grand livre de la nature? Est-ce que les rapports de justesse, de vérité, d'harmonie, resultats des travaux de l'intelligence et d'un génie imitateur des œuvres de la nature, n'étoient pas des *règles* générales avant d'avoir été particularisées dans les méthodes, dont effectivement l'esprit de routine et le préjugé décréditent souvent la valeur?

C'est donc uniquement aux *règles* écrites d'après les ouvrages, non de la nature, mais de l'artiste, que l'esprit novateur ou contempteur du passé adresse ses mépris. Tout en avouant que celui qui ne connoîtroit que les règles écrites, sans remonter aux principes dont elles sont déduites, courra le risque de n'être que répétiteur des œuvres d'autrui, nous dirons que l'abus qu'on peut faire de ces *règles*, lorsqu'on y borne son étude, ne sauroit en faire condamner l'usage. On ne sauroit, dans le fait, accorder que les leçons pratiques qui, pour enseigner les secrets de l'art et du génie des grands maîtres, s'autorisent de leurs exemples, pourroient devenir selon les uns inutiles, et selon d'autres nuisibles, comme obstacles à la production des chefs-d'œuvre.

Répétons-le, c'est que l'on confond sous le nom commun de *règles* les développemens des grands principes régulateurs du génie avec les analyses, si l'on peut dire grammaticales, qui sont à la science de l'architecture ce que sont à l'éloquence ou à la poésie les rudimens scolastiques. Non, comme on l'a déjà dit, que ces *règles*, déduites des meilleurs ouvrages, soient ou inutiles ou nuisibles, bien qu'elles puissent faire naître chez plusieurs les habitudes de routine qui dispensent de chercher plus haut des leçons et des modèles ; mais l'abus qu'on peut faire d'une chose n'est pas toujours une raison d'en proscrire l'usage.

Cependant (continuent d'objecter les novateurs en fait d'art, et surtout d'architecture) les *regles*, quelles qu'elles soient, ne donnent pas le génie. Sans doute, répondrons-nous, si elles le donnoient, le génie ne seroit plus qu'une affaire de *règles ;* dès-lors il n'y auroit plus de génie, il n'y auroit qu'un procédé mécanique, et l'on feroit des chefs-d'œuvre, comme on tire des lignes droites.

Non, les *règles* écrites ne donnent point le génie ; mais qui pourroit nier qu'elles sont propres à guider l'artiste dans l'étude des lois de la nature, dans l'observation des rapports, des propriétés, des qualités d'où résultent les impressions du beau et du vrai? Les *règles* ne donnent pas le génie, parce que la nature seule le donne ; mais celui qui a reçu ce don ne peut-il pas recevoir de certaines *règles* des lumières qui le guideront plus sûrement?

Non, les *règles* ne donnent point le génie ; mais il ne se donne pas d'œuvre du génie hors de ces *règles*, puisque nous voyons que c'est uniquement aux hommes de génie qu'on doit les exemples qui constituent les *règles* écrites.

Non, les *règles* toutes seules ne créent pas les chefs-d'œuvre, mais elles épargnent au talent beaucoup d'épreuves et de tâtonnemens ; elles préviennent beaucoup d'erreurs, et préservent des défauts où l'imagination peut faire tomber.

Les *règles* elles-mêmes qui, n'émanant point des grands principes d'une théorie élevée, résident dans la sphère subalterne de la simple pratique, ne laissent pas de devoir être considérées comme des indicateurs propres à guider l'artiste dans les régions de l'invention, sans toutefois l'empêcher de marcher à son gré et de se tracer à lui-même d'autres routes, pourvu qu'elles arrivent au but par une direction plus sûre et plus courte.

Règle. Dans le sens simple, on donne ce nom à un morceau de bois ou de métal long, mince et étroit, dont on se sert pour tracer des lignes droites.

Les ouvriers en métal se servent de *règles* en fer ou en cuivre.

Les architectes et les ingénieurs emploient des *règles* en bois de différentes longueurs, d'un pouce et demi à 5 pouces de largeur, et de 4, 5 ou 6 lignes d'épaisseur, dont un côté, taillé en biseau, soit pour tirer la ligne à l'encre, et l'autre côté, carré, pour tracer les lignes au crayon.

On distingue plus d'une sorte de *règle*.

La *règle* d'appareilleur est celle qui a ordinairement 4 pieds, et qui est divisée en pieds et en pouces.

La *règle* de charpentier est une *règle* pietée, de 6 pieds de long, c'est-à-dire qui est divisée en autant de pieds.

La *règle* de poseur est celle qui a 12 ou 15 pieds de long, qui sert sous le niveau pour régler un cours d'assises et pour égaler les piédroits et les premières retombées.

La *règle* à-plomb est une *règle* qui, dans toute sa longueur, a la même largeur, et au milieu de laquelle est tracée une ligne droite qui reçoit le fil d'un plomb attaché à son extremité supérieure, et dont l'extré-

mité inférieure est taillée ou creusée en portion de cercle, pour laisser le plomb en liberté; elle sert à dresser d'aplomb les ouvrages de maçonnerie ou de menuiserie, en appliquant un de ses côtés sur le parement de l'ouvrage.

La *règle* de vitrier est une *règle* de bois très-mince, de différentes longueurs, au milieu de laquelle sont attachés deux petits taquets qui servent à la manier et à l'assujétir en place lorsqu'on veut couper le verre avec le diamant.

Les anciens nous parlent d'une sorte de *règle* qu'ils appeloient *règle lesbienne;* elle étoit de plomb, par conséquent flexible, et elle formoit autant d'angles que l'on vouloit. On s'en servoit pour un genre de construction qu'on trouve encore employé dans les restes de beaucoup de murs antiques. Selon cette méthode d'appareil, on employoit les pierres comme la nature les donnoit, sans les équarrir; c'est-à-dire qu'on leur laissoit leur forme irrégulière, en sorte qu'elles décrivoient des polygones irréguliers de toute dimension. De semblables pierres une fois mises en pose, pour leur en joindre d'autres et les ajuster aux coupes et aux lignes de leurs angles, on relevoit ces angles avec la *règle* de plomb qu'Aristote appelle *lesbienne*, et l'on reportoit la *règle* ainsi conformée sur les pierres, qu'on tailloit au gré de celles qu'elles devoient accompagner. Cette construction fut probablement en Grèce le perfectionnement de cette bâtisse rustique des premiers temps, où l'on assembloit sans joints artificiels d'énormes blocs sans coupe ni parement, et qu'on trouve désignés par Pausanias sous le nom d'*αργων λιθων*.

RÉGLÉ, adj. On dit qu'une pièce de trait est réglée, quand elle est droite par son profil, comme sont quelquefois les larmiers, les arrière-voussures, etc.

RÉGLER, v. a. Se dit de l'action de soumettre à la règle la façon d'un grand nombre d'ouvrages.

En architecture on se sert le plus souvent de ce mot pour exprimer l'opération par laquelle les experts vérifient les prix des ouvrages portés dans les mémoires des entrepreneurs, et les réduisent, quand il y a lieu, à leur juste taux. On dit un mémoire *réglé;* faire *régler un mémoire;* on paie des à-compte, sauf *réglement de mémoire*.

RÉGLET, s. m. ou Bandelette, s. f. Petite moulure plate et droite, qui dans les compartimens et les panneaux sert à en séparer les parties, et à former des guillochés et des entrelas.

Le *réglet* diffère du filet ou listel, en ce qu'il ne reçoit aucune variété de forme et ressemble uniquement à une règle.

RÉGNER, v. a. On se sert volontiers de ce mot pour exprimer, dans l'effet produit par l'architecture d'un monument, le goût de construction, de disposition, d'ordonnance et de décoration qui, repandu dans son ensemble et ses details, doit faire sur le spectateur une impression déterminée. On dira qu'il y *règne* un goût pesant ou léger, qu'il y *règne* un style correct ou capricieux, qu'il y *règne* un caractère de richesse ou de pauvreté.

Régner se dit encore dans une acception plus technique en parlant de l'emploi continu, dans un édifice, de tel ou tel membre, de tel ou tel profil, de tel ou tel ornement.

Ainsi on dira que l'ordre dorique ou corinthien *règne* à l'extérieur comme dans l'intérieur d'un temple. Le bon goût veut que le même genre de profils *règne* dans la masse générale d'un édifice. Quelquefois l'architecte place dans la frise de l'entablement d'un frontispice de temple, ou autre monument, un enroulement qu'il ne fait pas *régner* dans le reste du pourtour. La frise en bas-relief où étoit représentée la marche ou la cérémonie des panathénées *régnoit* tout à l'entour de la cella du temple de Minerve à Athènes.

On dit de même qu'il *règne* de la confusion dans la composition d'un plan, d'une décoration de plafond, etc. Il n'y a point de locution plus ordinaire.

REGRATTER, v. a. On emploie ce terme à exprimer l'opération de ragrément qui a lieu, dans un bâtiment, sur sa pierre noircie ou salie par la vétusté, pour lui redonner sa blancheur primitive.

On se sert pour *regratter*, soit de ripes, soit de fers à retondre, soit de tout autre instrument tranchant, qui ne doit enlever que la superficie de la pierre. En général on doit être fort économe de cette opération à l'égard des œuvres de l'architecture, surtout celles qui ont reçu de leur auteur, avec de belles proportions, cette exécution précieuse de détails qui rehausse le prix et la beauté de l'ensemble.

L'opération de *regratter* n'ayant lieu que par l'enlèvement d'une superficie quelconque de la matière, il y a un grand nombre de bâtimens qui peuvent en supporter la façon sans aucun détriment, et qui au contraire y gagnent l'apparence d'une sorte de rajeunissement. Tout bâtiment qui n'offre que des surfaces lisses sans ornemens, sans détails ou formes d'architecture, peut être impunément *regratté*, ou blanchi par le badigeonnage.

Il en est tout autrement de la même opération appliquée à ce qu'il faut appeler un véritable ouvrage d'architecture.

D'abord, on doit le dire, ce ton de vétusté qu'on aime à voir disparoître d'une bâtisse ou d'une maison ordinaire, est souvent au contraire ce qu'on désire voir subsister sur un monument. C'est une sorte de titre de noblesse, et ici encore les plus anciens sont ceux qu'on prise le plus. Effectivement, il s'est établi dans l'esprit des spectateurs un certain accord entre l'aspect rembruni de l'architecture et le respect que l'instinct seul porte à tout ce qui est ancien. On n'ef-

face point ces traces d'antiquité par un faux semblant de nouveauté, sans blesser les yeux habitués à une harmonie dont le temps avoit fait les frais.

Il faut dire ensuite que, lorsqu'il s'agit d'un ouvrage d'architecture, on doit entendre un ensemble de parties où l'on compte des colonnes, des chapiteaux, des profils, des ornemens, et des détails souvent fort légers et très-delicats. Lors donc que le *regrattage* enlève une superficie de matière aux masses lisses et épaisses d'un bâtiment sans y porter le moindre préjudice, il n'en sauroit être ainsi des objets qu'on a énumérés. On n'enlèvera pas sans quelque dommage pour l'accord des proportions une épaisseur quelconque au galbe des colonnes; encore moins pourra-t-on, sans en altérer la finesse, diminuer la matière des volutes, des caulicoles, des feuillages d'un chapiteau. Ce travail de propreté voulant de l'uniformité, il y aura nécessairement de ces accessoires fins et déliés qu'on ne pourra *regratter* qu'en détruisant ou en atténuant leur effet.

Par un procédé inverse, l'opération du blanchissage ne nuit pas moins à la pureté d'une architecture precieuse que celle du *regrattage* : l'une altère en enlevant; l'autre en ajoutant obstrue beaucoup de ces *fouilles* d'où résulte surtout l'effet des ornemens, et elle tend à grossir les objets que l'instrument du regratteur atténue.

Lorsque l'on est obligé de donner à un ancien monument une façon nouvelle qu'on appelle de propreté, il doit suffire de nétoyer les pierres en les frottant dans tous leurs details avec des brosses, et dans les parties lisses avec du sablon ou de la poudre de grès.

RÉGULIER, adj. On appelle de ce nom, dans le sens le plus ordinaire, ce qui est fait conformément aux règles établies. Une ordonnance de colonnes *régulière* sera celle dans laquelle l'architecte se sera conformé aux proportions reçues, aura observé les rapports entre les diamètres des colonnes et leurs entrecolonnemens, ainsi que les formes de détails ou de profils que prescrivent les bons ouvrages des auteurs les plus accrédités.

On appelle aussi *régulier*, sous une autre acception, mais qui dans le fait est une suite de la première, tout ensemble qui se compose de parties egales entre elles ou symétriques. C'est ainsi qu'on dit d'un bâtiment, d'une place, qu'ils sont *reguliers*, d'une façade qu'elle est *régulière*, lorsque toutes les parties s'y correspondent avec exactitude et forment ce qu'on appelle un tout complet. C'est que cette correspondance et cette symétrie forment une des premières règles de l'architecture et de tous les ouvrages qui aspirent à nous plaire, comme nous plaisent ceux de la nature, tant elle a mis elle-même, dans ses œuvres, de cette sorte de *regularité*.

REHAUSSER, v. a. Signifie rendre plus haut ce qui étoit déjà haut.

On dit d'un plancher trop bas, qu'il faut le *rehausser*. On dit: ce bâtiment a besoin d'être *rehaussé* pour s'accorder avec un autre.

Rehausser se dit aussi, dans la peinture, du ton des couleurs. On emploie volontiers ce mot, en fait de décoration peinte, lorsqu'on parle de certains traits ou coups de pinceau qui, par des teintes brillantes, donnent aux objets un effet plus piquant.

On *rehausse* des grisailles par des hachures d'un blanc fort clair; on *rehausse* certains ornemens avec la couleur d'or.

REINS DE VOUTE, s. m. pl. On appelle ainsi cette partie extérieure de voûtes ou de ceintres qu'on laisse quelquefois vide pour alléger leur charge, et que l'on remplit quelquefois de maçonnerie.

REJOINTOYER, v. a. C'est remplir les joints des pierres d'un vieux bâtiment, lorsque ce qui en faisoit la liaison a été rongé, ou par succession de temps, ou par l'effet des eaux pluviales, ou par toute autre cause. On ragrée alors ces joints avec le meilleur mortier fait de chaux et ciment. Pareille opération a lieu dans les joints des voûtes, lorsqu'ils se sont ouverts, soit parce que le bâtiment étant neuf aura tassé inégalement, soit parce qu'étant vieux on l'aura mal étayé en y faisant quelque reprise en sous-œuvre.

RELATTER, v. a. C'est garnir un comble de lattes neuves, après en avoir levé la tuile ou l'ardoise et avoir détruit le vieux lattis.

RELEVER, v. a. C'est, dans la maçonnerie, tailler les bords d'un parement de pierre pour le dresser, ce qu'on appelle *relever les ciselures*.

C'est aussi exhausser une maison d'un étage, ou un mur trop bas de quelques pieds.

C'est déplacer un parquet ou du carreau pour les raccommoder, soit pour y remettre des lambourdes neuves, soit pour y faire une nouvelle aire.

C'est replacer en son lieu une colonne tombée, un monument renversé, n'importe par quelle cause.

C'est, dans la peinture de décoration, ou donner plus de saillie à certains objets, ou en raviver les teintes.

RELIEF, s. m. Nom général qu'on donne à tout ouvrage qui a de la saillie, ce qui fait supposer qu'il se detache sur un fond.

Ce mot s'applique particulièrement aux travaux de la sculpture; et si l'on s'en sert à l'égard des statues, c'est improprement. Une statue étant un corps isolé, autour duquel (à moins d'obstacle étranger) on peut tourner, le mot *relief* ne lui convient pas plus qu'à toute autre espèce d'objets isolés. Le terme propre, pour distinguer en sculpture l'ouvrage isolé d'avec celui qui tient à un fond, est le mot *ronde-bosse*.

On distingue les ouvrages sculptés, selon qu'ils sont plus ou moins relevés sur leur fond, par une epithète qui accompagne le mot *relief*. Ce dernier mot signifiant *saillie*, il est clair que les ouvrages qu'on établit sur un fond peuvent s'y détacher par une saillie plus ou moins grande, par plus ou moins de *relief*.

Aussi appelle-t-on *plein-relief* ou *haut-relief* l'objet sculpté sur un fond, et qui s'y détache avec une telle saillie qu'il paroît être de ronde-bosse. Il y a dans l'antique, soit sur des frises, soit sur des devantures de sarcophages, un très-grand nombre de ces sculptures en *haut-relief*.

On appelle *demi-relief* l'ouvrage de sculpture qui ne présente hors du fond sur lequel il s'appuie que la moitié de la rondeur ou de la saillie des corps. De ce genre sont le plus grand nombre des *reliefs* dans les frises des édifices, autour des vases et sur beaucoup de monumens.

Enfin le mot *bas-relief*, quoique le plus usité, doit être appliqué aux objets sculptés sur un fond, mais qu'on diroit y être aplatis, soit que la matière n'ait point permis de leur donner plus d'épaisseur, soit que plus d'une espèce de considération ait engagé l'artiste à préférer, dans leur exécution, un effet plus doux à la vue.

On voit donc qu'il peut convenir à l'architecture, lorsqu'elle fait entrer dans ses édifices, soit les ornemens proprement dits, soit les figures et leurs compositions, d'employer l'un ou l'autre de ces trois degrés de *relief*, qui, comme on le comprend sans qu'on le dise, peuvent encore donner lieu et se prêter à plus d'une subdivision.

Comme l'usage ne se soumet pas toujours, dans le langage, aux dénominations de la théorie, nous devons dire qu'il a prévalu, même parmi les artistes, d'appeler du seul nom de *bas-relief* les ouvrages des trois genres, en sorte que, par une contradiction bizarre, on dira qu'un *bas-relief* est presque de *ronde-bosse*.

C'est en adoptant cette manière ordinaire de parler, que nous avons, au mot Bas-relief (*voyez* cet article), développé avec étendue les notions théoriques de cette partie importante de l'art du sculpteur, et les rapports qui l'unissent à celui de l'architecte.

RELIQUAIRE, s. m. Nous avons parlé à l'article Chasse (*voyez* ce terme) des ouvrages d'architecture et d'ornement que l'on voit dans beaucoup d'eglises et qui renferment les restes de quelque saint. Les *reliquaires*, comme le mot l'indique, ont la même destination. Ainsi que les châsses, ils sont des ouvrages d'orfèvrerie, et l'art a pour leurs formes emprunté la plupart de celles qui furent autrefois affectées aux sarcophages. Tel est, en effet, le genre qui leur convient; mais on observe de ménager sur leur devanture un vide qu'on remplit avec une glace, au travers de laquelle on voit les restes du saint dont les reliques sont exposées aux hommages des fidèles.

REMANIER, v. a. C'est retoucher, raccommoder ou améliorer un ouvrage quelconque.

Remanier a bout. (*Voyez* Manier a bout.)

REMBLAI, s. m. Nom qu'on donne à un travail de terres rapportées et battues, soit pour faire une levée, soit pour aplanir ou régaler un terrain, soit pour garnir le derrière d'un revêtement de terrasse qu'on aura déblayée pour la construction d'une muraille.

REMENÉE, s. f. Espèce de petite voûte en manière d'arrière-voussure au-dessus de l'embrasure d'une porte ou d'une croisée.

REMISE, s. f. Au mot *carceres* (*voyez* ce terme) nous avons fait connoître ce qu'étoient pour la forme, la disposition et la décoration, les remises qui, dans les cirques antiques, servoient à diviser les chars destinés à disputer le prix de la course.

Quant aux usages modernes, la *remise* est dans les maisons ordinaires un renfoncement pratiqué le plus souvent sous un corps-de-logis, ou bien formant un hangar particulier pour y placer à l'abri une ou plusieurs voitures.

On observe que pour un seul carrosse la *remise* ait 8 pieds de large; s'il y en a plusieurs, 7 pieds pourront suffire à l'espace que chacun exige. Lorsqu'on veut mettre à couvert le timon d'un carrosse, la profondeur de la *remise* doit être de 20 pieds; si on relève le timon, la *remise* n'aura que 14 pieds de profondeur sur 9 de hauteur. Afin de ranger facilement les voitures dans les *remises*, on pratique dans celles-ci des barrières ou coursières. Le dessus des *remises* est ordinairement occupé par des chambres de domestiques, avec un corridor de dégagement.

Remise de galères. On nomme encore ainsi, dans un arsenal de marine, un grand hangar séparé par des rangs de piliers qui en supportent la couverture; et l'on y tient à flot, séparément, les galères désarmées.

REMONTER, v. a. Elever un mur, un plancher, etc. plus haut qu'ils n'étoient.

REMPART, s. m. Ce qu'on appelle ainsi est une élévation de terre avant un parapet, un talus intérieur et extérieur, et un mur de maçonnerie si le *rempart* est revêtu, ou une berne s'il ne l'est pas.

Cette élévation est formée aux dépens des terres tirées du fossé qu'on pratique autour d'une ville ou d'une pièce de fortification, et sert à mettre à couvert du canon de l'ennemi, à élever ceux qui la défendent, et à y mettre en batterie des pièces de canon et des mortiers.

Les anciens *remparts*, devenus inutiles autour de beaucoup de villes par l'effet des changemens survenus dans le système de l'attaque et de la défense des places, ont fini par être plantés d'arbres, et procurent aujourd'hui à ces villes d'agréables promenades; c'est à cela que Paris doit, dans ce qu'on appelle les *boulevarts* (mot synonyme de *rempart*), un de ses principaux agrémens.

REMPLAGE, s. m. Dans la maçonnerie on donne ce nom au blocage en moellons ou briques dont on remplit, avec du mortier, le vide ou l'entre-deux des paremens d'un mur construit en pierres de taille ou de toute autre matière. On donne le même nom aux cailloux qu'on emploie à sec derrière des murs de revêtement, tant pour les préserver de l'humidité que pour rompre la poussée des terres et faciliter l'écoulement des eaux. Le *remplage* s'appelle aussi *garni*, parce qu'il sert comme à meubler ou garnir des intervalles.

Remplage se dit aussi, dans la charpenterie, de tous les bois qu'on place dans un pan de bois, dans une cloison ou dans une ferme, pour remplir les vides, et qui ne servent en rien ni à l'assemblage ni à la solidité.

REMPLISSAGE. (*Voyez* Garni.)

RENARD, s. m. Ce terme a plus d'une signification dans la sphère de quelques travaux subalternes.

Par exemple, les maçons appellent ainsi les petits moellons qui pendent au bout de deux lignes attachées à deux lattes, et bandées pour marquer l'épaisseur que le mur qu'ils construisent doit avoir dans toute sa longueur. Ils donnent aussi le même nom à un mur orbe décoré, seulement pour la symétrie, d'une architecture plus ou moins feinte, mais semblable à celle du corps de bâtiment qui lui est opposé.

Les fontainiers appellent encore *renard* un petit pertuis ou une petite fente par où l'eau d'un bassin ou d'un réservoir se perd, et il paroît qu'ils l'appellent ainsi parce qu'ils ont de la peine à la découvrir pour la réparer.

Enfin, *renard* est un mot de signal entre les hommes qui battent ensemble des pieux ou des pilotis à la sonnette; de sorte que l'un d'eux criant *au renard*, ils s'arrêtent tous en même temps, ou pour se reposer après un certain nombre de coups, ou pour cesser tout-à-fait, au refus du mouton.

RENCONTRE, s. f. Se dit de l'endroit où deux traits de scie, commencés chacun par un des bouts d'une pièce de bois, se rencontrent vers le milieu.

RENDRE, v. a. On se sert de ce mot dans le dessin pour exprimer la précision et le fini de l'exécution des moindres effets et des moindres détails.

RENDU, adj. partic. C'est, dans la délinéation des ouvrages ou des projets d'architecture, un synonyme de *fini, terminé, achevé*. Le *rendu* des dessins ne constitue pas sans doute le mérite intrinsèque d'un projet; mais il est l'indication d'un talent exercé, et du soin que l'artiste a pris de se rendre un compte fidèle de toutes les parties de son travail.

RENFLEMENT de colonne, s. m. Ce que nous appelons ainsi, Vitruve nous apprend que les Grecs le nommoient *entasis*. Or cela nous semble prouver que ceux qui appliquèrent ce nom à une manière d'être de leurs colonnes, dûrent quelquefois user de la forme que le mot signifie.

Ce qu'on appelle *renflement* dans une colonne est une légère augmentation en diamètre que l'on pratique quelquefois au tiers de sa hauteur. Elle provient donc d'une diminution plus ou moins sensible et progressive qu'on y pratique vers le bas et vers le haut du fût. De là l'effet d'une espèce de ventre.

Vitruve, comme on l'a dit, a parlé de ce *renflement*. *Comment il se pratique* (dit-il) *au milieu de la colonne, pour qu'il soit doux et convenable; c'est ce que fera voir notre dessin, à la fin de ce livre.* Malheureusement cette figure s'est perdue avec toutes celles qui accompagnoient son traité, et les modernes ont cherché à réparer cette perte; mais leurs opinions ont assez varié sur ce point.

Il semble d'abord qu'on pourroit, en théorie, se demander sur quel principe ou motif, soit de besoin, soit d'agrément, repose la pratique du *renflement*.

Si l'on en cherche l'origine dans quelque nécessité, il sera difficile de faire voir qu'il y ait eu une seule raison de solidité réelle ou d'apparence, propre à justifier cette pratique. Il n'en est pas tout-à-fait ainsi de ce qu'on appelle diminution dans le fût de la colonne. Cet usage tient, indirectement du moins, à la raison générale qui fait que l'on aime à voir le foible porté par le fort. De là, comme on l'a dit à l'article Pyramidal, l'emploi si général de cette forme dans une multitude d'ouvrages; en sorte que lors même qu'elle n'est pas matériellement nécessaire, elle ne laisse pas de plaire, comme étant d'accord avec l'instinct. Et cela est tellement vrai, que la forme contraire, même avec la solidité la plus apparente, nous déplaît, parce qu'elle contrarie les sens et la raison. C'est pourquoi on doit mettre, en architecture, au nombre des besoins sur lesquels les règles doivent se fonder, le besoin de satisfaire la raison et le sentiment.

Ne trouvant donc à l'égard du *renflement* de la colonne aucune raison, puisée dans l'ordre matériel de la construction ou du besoin, qui puisse en motiver la pratique, resteroit à savoir si quelque analogie imitative ne lui auroit pas donné naissance.

Ne pourroit-on pas soupçonner que quelque idée plus ou moins abusive d'une imitation trop littéralement étendue, auroit pu s'appliquer à l'espèce de rapport métaphorique dont a parlé Vitruve entre le

corps de l'homme et celui d'une colonne. Nous avons déjà prouvé plus d'une fois que l'imitation du corps humain dans l'architecture ne pouvoit être que la transposition abstraite des principes d'ordre, de symétrie ou de proportion dont la nature fournit à cet art un modèle abstrait ou spéculatif dans l'organisation personnelle. Vitruve n'est peut-être pas l'inventeur de ce système d'imitation formelle, qui fait procéder le type du dorique de la conformation du corps de l'homme, comme celui de l'ordre ionique du corps féminin, et jusqu'au chapiteau à volutes de la coiffure des femmes. Qui empêcheroit de croire que de pareilles similitudes ayant pris de la consistance dans quelques esprits systématiques, ils en seroient venus jusqu'à imaginer de donner aux colonnes un ventre, comme un trait nouveau de ressemblance avec leur modèle imaginaire?

Il s'en est trouvé encore d'autres qui, abusant de la transformation primitive des arbres en poutres, et de celles-ci en colonnes, ont tenté de donner pour raison du *renflement* de la colonne certaines protubérances que des tiges de plantes reçoivent quelquefois du hasard. Hypothèse tout aussi futile que la première, et qui n'a pas besoin de réfutation.

Dès qu'on ne trouve au *renflement* de la colonne aucune raison qui repose sur un principe de nécessité, dès qu'on ne lui sauroit découvrir une origine fondée sur la moindre vraisemblance, reste à se demander si la seule raison d'un agrément de contour et de variété n'auroit pas suffi pour lui donner l'être. Nous sommes portés à croire qu'il n'y a pas de meilleure explication à en donner.

Il faut reconnoître en effet que dans beaucoup d'objets et de détails accessoires de l'architecture, on doit faire une part à cet instinct de la variété qui, tendant sans cesse à embellir les formes du besoin, va quelquefois jusqu'à en déguiser le principe originaire. Permis donc de supposer que le galbe même d'une colonne aura pu devenir insensiblement l'objet de quelques recherches dans son contour, et qu'on se sera plu à rompre par une courbe légère la continuité de son fût.

Nous trouvons effectivement une pratique fort généralement reçue, et qui, on l'a dit plus haut, ajoute un agrément au fût, c'est celle de la diminution indiquée par la nature en plus d'un objet. Ne seroit-il pas possible que cette pratique ait conduit à raffiner encore sur le trait qui décrit le contour d'un fût par une ligne plus ou moins circonflexe? Voilà, ce nous semble, ce qu'on peut conjecturer de plus vraisemblable sur l'origine du *renflement* de la colonne.

Le dessin dont Vitruve avoit accompagné son article sur le *renflement* ne nous étant point parvenu, les architectes modernes ont proposé diverses méthodes à cet égard.

Vignola a imaginé une manière ingénieuse de régler ce *renflement*. Il trace le contour de son profil en telle sorte que les deux lignes qui font le profil de la colonne se courbent vers les extrémités par une même proportion, et se courbent deux fois plus vers le haut que vers le bas, parce que la partie supérieure est du double plus longue que l'inférieure.

Blondel, dans son *Traité des quatre principaux problèmes d'architecture*, a enseigné comment cette ligne peut être décrite d'un seul trait avec l'instrument que Nicomède a trouvé pour tracer la ligne appelée la première conchoïde des anciens.

Perrault pense que cette pratique ne peut servir qu'à tracer la ligne de diminution qui part du bas de la colonne sans s'y courber, mais qui au contraire y aboutit perpendiculairement, à moins qu'on ne veuille faire commencer la courbure au-dessus du tiers inférieur, qui, dans ce cas, doit décrire deux lignes parallèles. Du reste, il ne croit pas qu'on doive diminuer la colonne par en bas, puisque (dit-il) ni les architectes antiques ni la plupart des modernes ne l'ont pratiqué.

Perrault semble avoir, sur ce point, une autre opinion dans sa traduction de Vitruve, où l'on trouve en note une méthode nouvelle pour tracer le *renflement*. Probablement il a voulu dire, dans son traité de l'*Ordonnance des colonnes*, qu'il ne nous restoit, dans les monumens des anciens encore subsistans, aucun exemple de colonnes renflées.

Cette opinion étoit assez générale, lorsqu'un des trois édifices de l'antique Pæstum, celui qu'on croit avoir été un *atrium*, est venu dissuader les commentateurs. Le P. Paoli, dans sa dissertation sur ce monument, nous apprend que les premiers qui le virent et le dessinèrent ne s'étoient pas aperçus de cette particularité dans ses colonnes, ou qu'ils avoient négligé de la rendre sensible dans leurs dessins. Effectivement, les dessinateurs employés par le comte Gazzola ne semblent avoir mis dans leurs planches aucune différence, sur le fait dont il s'agit, entre les colonnes de l'*atrium* et celles des deux temples de Pæstum.

Il est pourtant certain que les colonnes de l'*atrium* ont un *renflement* très-sensible à la vue; et le P. Paoli a remédié à l'omission des premiers dessinateurs dans une planche où la colonne, dessinée plus en grand, non-seulement exprime ce *renflement* avec beaucoup d'évidence, mais démontre la nature du système dans lequel il a été exécuté.

Voici la règle qu'il propose de suivre d'après l'exemple du monument de Pæstum, pour accorder l'*entasis* ou le *renflement* avec la diminution de la colonne. Pour que ce *renflement* ne lui donne point l'apparence d'un ventre, il propose qu'après avoir tracé la ligne de diminution, à partir d'un peu au-dessus du bas de la colonne, on trace, à partir du même point, une ligne perpendiculaire, et que le *renflement* n'excède pas cette ligne.

RENFONCEMENT, s. m. C'est, dans l'architecture, une profondeur de quelques pouces qu'on pra-

tique dans l'épaisseur d'un mur. Telles sont quelquefois des tables fouillées, d'autres fois des arcades, des niches ou des fenêtres feintes.

RENFONCEMENT *de soffite*. C'est cette profondeur qui est produite dans un plafond par les intervalles des travées et des solives, soit que ces intervalles résultent naturellement des solives, soit que dans certains cas elles se croisent réellement, soit que cette disposition fictive appartienne aux conventions de l'ornement et de la décoration.

Ces *renfoncemens* sont ce qu'on appelle *caissons*, parce qu'ils ont l'apparence d'une caisse. (*Voyez* CAISSON.) Les anciens leur donnoient le nom de *lacus*, bassin creux, ou de *lacunaria*, qui vient de *lacus*. (*Voyez* LACUNAR.)

RENFONCEMENT *de théâtre*. Se dit de la profondeur apparente qu'on donne aux décorations d'un théâtre, par le moyen de la perspective, pour y représenter des objets fort éloignés.

RENFORCER, v. a. C'est, dans le langage de la construction, donner à une bâtisse une solidité plus grande; c'est procurer à des piliers qui portent, à des masses qui doivent butter, ou plus de force pour soutenir, ou plus de puissance pour résister, par le moyen, soit d'une addition ou d'un remplacement de matériaux, soit de divers expédiens mécaniques, tels que boulons, armatures de fer, etc.

RENFORMIR ou **RENFORMER**. C'est réparer un vieux mur, en mettant des pierres ou des moellons aux endroits où il en manque, et en boucher les trous de boulins.

C'est encore, lorsqu'un mur est trop épais en un endroit, et trop foible dans un autre, le hacher, le charger, et l'enduire sur le tout.

RENFORMIS, s. m. C'est la réparation qu'on fait à un vieux mur, en proportion de sa dégradation. Les plus forts *renformis* s'évaluent pour le tiers d'un mur.

RÉPARATION, s. f. Se dit en général de tous les travaux d'entretien que nécessitent les bâtimens.

Selon le code des bâtimens, on distingue les réparations d'entretien d'une maison en grosses et en menues. Les grosses *réparations* sont à la charge des propriétaires; telles sont celles des murs, des planchers, des couvertures, etc. — Le locataire est tenu à faire les menues *réparations*, comme celles des vitres, des carreaux, des dégradations d'âtres, etc.

RÉPARER, v. a. C'est, dans la construction, rétablir un bâtiment, une partie dégradée, et la remettre en bon état.

Dans la sculpture, surtout en plâtre ou en métal, on se sert du mot *réparer*, pour dire enlever aux objets coulés les barbes, bavures ou coutures formées par les joints du moule, ou par quelques avaries.

REPÈRE, s. m. On appelle ainsi une marque faite sur un mur pour donner un alignement, et arrêter une mesure d'une certaine distance, ou pour marquer des traits de niveau sur un jalon, et sur un endroit fixe. Ce mot vient du latin *reperire*, retrouver, parce qu'il faut retrouver cette marque pour être assuré d'une hauteur ou d'une distance.

On se sert aussi de *repères* pour connoitre les différentes hauteurs des fondations qu'on est obligé de couvrir. Celui qui est chargé de ce travail doit en rapporter le profil, les ressauts et les retraites, s'il y en a, et y laisser même des sondes, s'il le faut, lors d'une vérification.

Les menuisiers nomment encore *repères* les traits de pierre noire ou blanche dont ils marquent les pièces d'assemblage pour les monter en œuvre. — Les paveurs donnent aussi ce nom à certains pavés qu'ils placent d'espace en espace pour conserver leur niveau de pente.

RÉPÉTER, v. a. Se dit particulièrement, dans certains ouvrages d'ornement, sur les frises, bandeaux ou listels, des objets que la décoration reproduit sans discontinuation sous les mêmes formes. C'est ainsi qu'on voit se répéter le même contour de rinceau ou d'enroulement, le même griffon, le même entrelas, et ainsi beaucoup d'autres détails. Cette répétition, qui n'exclut pas de certaines variétés, loin d'être un défaut, est une condition obligée de la nature même de l'architecture, qui consiste dans un emploi nécessaire des mêmes parties élémentaires, telles que colonnes, chapiteaux, membres d'entablement, etc.

REPOS, s. m. Dans la théorie de tous les arts, on a emprunté ce mot et son idée au besoin physique qu'ont toutes les créatures de faire succéder l'inaction ou le repos à la fatigue et au travail.

L'esprit de l'homme est soumis, en ce genre, aux mêmes lois que celles dont son corps subit la nécessité. Il y a aussi, dans l'ordre des impressions et des jouissances morales, une continuité dont l'excès produit la lassitude, c'est-à-dire l'indifférence ou l'ennui. Toute continuité trop prolongée des mêmes sensations, quelque agréables qu'on les suppose, amène la fatigue de la monotonie. Tel est pour l'ame le besoin de variété, que la peine même deviendroit pour elle le délassement d'un plaisir prolongé outre mesure.

C'est ce qu'exprime, dans les combinaisons des arts, le mot *repos*, dont la théorie oppose l'idée morale à celle du travail moralement entendu, que toute composition, tout assemblage de formes, de lignes, de sons, d'idées, d'images, oblige notre esprit de faire, s'il veut jouir des combinaisons que chaque art lui présente.

Il n'y a personne qui n'éprouve la vérité de cette théorie avec plus de facilité encore dans la musique que dans les autres arts. Le *forte* et le *piano*, l'*allegro* et l'*adagio*, ne sont autre chose, dans leur effet, que des passages plus ou moins bien ménagés, mais toujours nécessaires, du *travail* donné à l'imagination, au *repos* qu'elle exige, et dont la succession ou la combinaison alternative est, pour l'art, le plus efficace moyen de nous émouvoir et de nous plaire.

Il faut appliquer l'idée de ce besoin alternatif de travail et de *repos* à tous les ouvrages des arts et à toutes les parties de ces ouvrages. En peinture, par exemple, on appellera *repos* ces oppositions que l'artiste doit ménager de parties vides à des masses pleines, de tons légers à des couleurs vigoureuses, de teintes dégradées à de fortes saillies, et qui produisent comme des intervalles où l'esprit et la vue peuvent se reposer. Une composition tellement pleine de figures, qu'elles sembleroient toutes se presser, deviendroit un embarras fatigant pour l'esprit, qui voudroit y démêler et le sujet principal, et la part qu'y prend chaque personnage. Il en arriveroit autant, pour le plaisir des yeux, d'une peinture dans laquelle aucune diversité de nuance, aucune dégradation de tons, aucun intervalle d'effet, ne ménageroit le travail du spectateur. Ce qu'on appelle, dans cet art, *repos* consiste donc (comme nous le voyons dans les ouvrages des grands maîtres) à distribuer en espaces plus ou moins distans ou rapprochés l'ensemble d'une composition de groupes ou de personnages, soit en largeur, soit en profondeur, et entre lesquels la vue peut circuler par une succession de pleins et de vides habilement ménagés.

Il en est de même, en architecture, pour la distribution de ses masses et de ses parties, mais surtout pour ce qui regarde la répartition de ses ornemens et le genre de leur travail.

Les ornemens sans doute ne constituent pas le principal mérite d'un monument, mais ils ajoutent à son effet (*voyez* Ornement) comme accessoires plus ou moins importans. Un grand vice, en ce genre, seroit donc de les identifier tellement avec le principal, c'est-à-dire avec ce qui est la forme nécessaire, qu'ils en fassent disparoître tout-à-fait le fond. Un autre défaut, provenant du vice dont on vient de parler, est la confusion qu'en éprouve l'œil du spectateur. Or ces deux inconvéniens ne peuvent point ne pas résulter de ce luxe immodéré de détails, d'ornemens et de broderies en sculpture, lorsque cet art vient à s'emparer de toutes les places, de tous les champs et des moindres profils.

Les Romains, aux derniers temps de l'art antique, tombèrent dans cet excès. Il nous est resté des fragmens de leurs entablemens, de leurs colonnes, de leurs bases, où tout, jusqu'au plus petit listel, est découpé, brodé, façonné, ciselé, de manière qu'aucun ornement ne trouve à se détacher sur une aucune partie lisse. Cependant ce qu'on appelle l'*ornement*, en architecture, est si l'on peut dire ce qu'est la broderie sur une étoffe; et l'on sait que le fond de l'étoffe est ce qui fait valoir l'ouvrage du brodeur. Ainsi les parties lisses sont celles qui offrent à l'effet des ornemens ces *repos* qui donnent leur valeur aux variétés des différens travaux de la sculpture.

Ce qu'on vient de dire pour expliquer la signification du mot *repos* dans les œuvres de l'architecture nous paroît devoir suffire à faire comprendre le besoin qu'a l'artiste, en cette partie comme en toutes les autres, d'entremêler dans ses ouvrages les variétés d'effet qui, en grand comme en petit, doivent procurer cette alternative d'impressions que notre esprit sollicite. Or, dans les arts du dessin, l'esprit ne recevant une grande partie du plaisir qu'il en exige que par les impressions que l'œil lui fait éprouver, c'est à contenter ce sens que l'artiste doit s'attacher en établissant dans son œuvre un juste équilibre entre les travaux et les *repos*.

Repos. Ce mot est, dans la construction des escaliers, un synonyme de palier, parce que dans la suite de la montée des degrés c'est l'endroit où l'on se repose. (*Voyez* Escalier.)

REPOSITORIUM. C'étoit dans les temples un endroit secret où l'on gardoit les choses précieuses.

On croit aussi que ce pouvoit être, dans les laraires ou chapelles domestiques, de petites armoires où l'on plaçoit les vases votifs. On l'a quelquefois conjecturé de ce grand nombre de vases en terre cuite ornés de dessins et de peintures, qui le plus souvent nous offrent au revers de la face principale un côté moins orné, ou d'une peinture fort négligée, soit dans le sujet, soit dans son exécution; d'où l'on a été porté à supposer que ces vases auroient été placés dans une armoire ou un *repositorium* qui n'en montroit que le côté principal ou le plus soigné.

REPOSOIR, s. m. Ainsi appelle-t-on des constructions temporaires qu'on élève en différens endroits pour les processions de la Fête-Dieu; et on leur a donné ce nom parce qu'effectivement elles offrent des lieux de repos dans le trajet de chemin que parcourent ces processions. Les *reposoirs* se composent quelquefois d'une architecture feinte, plus ou moins riche, selon la dépense qu'on y applique. Ils renferment un autel avec des gradins chargés de vases, de fleurs, de chandeliers, et autres objets de dévotion. On les accompagne de tapisseries, de tableaux, et de tout ce qui peut trouver place dans la décoration des églises.

Reposoir de bain. C'est chez les Romains une partie du bâtiment des bains, faite en forme de portique, où l'on se reposoit, soit avant de se baigner, soit après. Vitruve appelle cette partie du bain *schola*, du mot σχολη, qui signifie loisir, repos.

REPOUS, s. m. Sorte de mortier fait de petits plâtras qui proviennent d'une vieille maçonnerie, qu'on bat et qu'on mêle avec du tuileau ou de la brique concassée. On s'en sert pour affermir les aires des chemins et sécher le sol des lieux humides.

REPRENDRE, v. a. On se sert de ce mot pour dire, réparer les fissures d'un mur lézardé.

Reprendre en sous-œuvre. On appelle ainsi une opération qui consiste à reconstruire dans un édifice les parties inférieures des murs, des piliers, des piédroits, dont les matériaux sont ou écrasés ou dégradés, et menacent ruine, mais en conservant dans leur intégrité toutes les parties supérieures du même édifice qui sont en bon état.

On fait cette opération en soutenant les parties supérieures par des étais et des chevalemens, et en prenant les précautions propres à garantir la masse de tout effet, écartement, tassement ou désunion. L'édifice ayant été ainsi mis en l'air, étant porté sur les étais, et contrebutté s'il le faut, on procède à la démolition des parties de construction inférieures qu'il faut remplacer dès les fondemens, s'il en est besoin, par des matériaux nouveaux et solides.

L'art est ensuite, lorsqu'on a élevé la construction nouvelle au point où elle va se rapprocher de l'ancienne, d'en opérer la réunion par la plus grande précision dans la taille des matériaux qui doivent faire joint avec les anciens, et l'on y réussit en introduisant par force dans le joint des calles minces de la matière la moins compressible. On ne sauroit entrer ici dans le détail de tous les moyens d'adresse et de combinaison que l'architecte intelligent emploie en de semblables opérations ; moyens qui doivent varier selon la diversité des obstacles qu'il faut vaincre.

Paris a vu, il y a peu d'années, cette habileté portée au plus haut degré par M. Godde, architecte des travaux publics, dans la reprise en sous-œuvre de tous les piliers de l'église de Saint-Germain-des-Prés. Presque tous ces piliers, par suite d'une construction originairement médiocre, et par l'effet du salpêtre qui avoit été emmagasiné autour d'eux pendant le temps de la clôture de cette église, menacèrent de s'écrouler, la pierre dissoute par le sel s'écrasant et se fendant de toute part. On jugea la destruction de cette église inévitable, et il n'étoit question que de prévenir les accidens, suites nécessaires de son état ruineux, en la démolissant de fond en comble. L'architecte qu'on a nommé proposa de *reprendre en sous-œuvre* toutes les arcades qui reposoient sur les piliers. Son projet fut adopté. Il fit étayer et arcbouter toutes les parties supérieures de l'eglise, et procéda à la reconstruction des piliers selon leur ancienne forme. L'opération eut un plein succès ; et l'église, dans la partie de sa nef entièrement replacée sur de nouveaux supports, est une de celles qui promettent la plus longue durée.

REPRISE, s. f. Se dit de toutes les sortes de réfections de murs, piliers, etc. soit dans la hauteur de leur surface s'il s'agit de parties dégradées, soit en sous-œuvre. (*Voyez* l'article précédent.)

RESEPER ou **RECÉPER**, v. a. (*Terme d'arch. hydraul.*) C'est couper, avec la coignée ou la scie, la tête d'un pieu ou d'un pilot qui refuse le mouton parce qu'il a trouvé la roche. On le coupe ainsi pour le mettre de niveau avec le reste du pilotage.

RÉSERVOIR, s. m. Défini en général, un *réservoir* est un récipient qui contient une quantité d'eau quelconque, où on la conserve, et d'où on la distribue pour différens usages.

Si le *reservoir* est pratiqué dans un corps de bâtiment, il consiste ordinairement en un bassin revêtu de plomb.

Le *réservoir* est aussi, en plein air, un grand bassin de forte maçonnerie avec un double mur, appelé *mur de douve*, et glaisé ou pavé dans le fond, où l'on tient l'eau pour les fontaines jaillissantes des jardins.

On cite parmi les plus grands *réservoirs* celui du château d'eau de Versailles, lequel est revêtu de lames de cuivre étamé, et est soutenu sur trente piliers de pierre. Il a 13 toises 4 pieds de long, sur 10 toises 5 pouces de large, et 7 pieds de profondeur. Il contient 472 muids d'eau.

Le *réservoir* du château d'eau qui est vis-à-vis le Palais-Royal, à Paris, se divise en deux bassins, dont le plus grand a 12 toises de long sur 5 de large, et 11 pieds 3 pouces de profondeur. (*Voy.* Chateau d'eau, Citerne, Piscine.)

RESSAUT, s. m. On emploie ce terme en architecture pour designer toute partie, tout corps d'un bâtiment qui, au lieu d'être continu sur une seule et même ligne horizontale, se projette en dehors de cette ligne et fait une saillie.

Ressaut ne doit point s'entendre de la projection que font dans les élévations d'un édifice les entablemens, les corniches, et d'autres saillies de détail. Ainsi tout couronnement de profils excédant, comme l'on sait, la surface du bâtiment ou sa ligne perpendiculaire, ne sera pas cependant réputé être un *ressaut*. Le *ressaut* aura lieu, si la ligne horizontale d'un entablement se trouve interrompue dans sa direction par des saillies sur elle-même, de manière à produire par ces parties proéminentes des angles rentrans et sortans.

Mais des avant-corps dans la continuité en longueur de la façade de l'édifice y produisent ce qu'on appelle des *ressauts*, qui sont quelquefois commandés par les besoins de sa destination, quelquefois par le seul motif d'interrompre l'uniformité d'une ligne trop étendue.

Les *ressauts* sont donc quelquefois un moyen de variété. Mais les graves abus qu'on en a faits nous

forcent d'avouer qu'on a, dans ce genre comme dans beaucoup d'autres, par trop généralisé en pratique usuelle ce qui, dans le fait, ne devroit être regardé que comme exception à la règle.

Or, il faut toujours remonter au principe de toute règle (*voyez* Règle) pour se rendre un compte judicieux de ce qu'elle prescrit, comme aussi de ce qu'elle permet, et de la mesure qu'il faut donner à ses permissions.

Comme c'est particulièrement dans l'entablement des ordres de colonnes que l'abus du *ressaut*, motivé par un plan capricieux, se fait le mieux sentir et comprendre ; c'est à la nature propre et à la forme originaire de ce membre qu'il faut recourir, si l'on veut se faire une juste idée des licences que l'art et le goût peuvent autoriser.

Nous avons montré trop de fois pour avoir besoin de le répéter ici, d'où procède dans l'entablement la forme de ce couronnement des édifices. Il est sensible que la continuité inhérente à l'objet dont il est l'imitation ou la représentation, doit lui faire la loi de s'éloigner le moins et le plus rarement qu'il sera possible du type qui lui a donné l'existence.

Sans doute si l'édifice n'étoit orné d'aucun ordre de colonnes, l'entablement qui le surmonteroit se trouveroit moins assujeti à la continuité exigée par son rapport avec le système général de l'architecture. Encore si cet édifice devoit être soumis à des *ressauts* de construction multipliés dans sa masse, peut-être conviendroit-il que son couronnement offrît le moins qu'il seroit possible les détails qui contribuent à y rappeler trop distinctement son principe originaire.

Cependant, au mépris de toutes convenances à cet égard, on a vu des architectes, se faisant un jeu aussi puéril que dispendieux du couronnement d'un édifice, multiplier dans leurs devantures et dans leurs plans les colonnes les plus inutiles, uniquement pour faire de l'entablement un assemblage de découpures. On les a vus s'étudier à y faire disparoître toute idée de continuité, et par conséquent tout principe d'analogie entre la forme de l'objet et la raison de sa forme.

Les *ressauts*, dans les entablemens, peuvent être admis selon la nature des masses d'édifices que l'architecture doit couronner. Il en est de plus ou moins simples ; et une multitude de convenances, surtout dans la catégorie des bâtimens civils, peuvent commander des avant-corps plus ou moins saillans qui exigeront des *ressauts*. Un rigorisme absolu seroit déplacé dans cette théorie. Comme les conséquences que le goût de la bizarrerie s'est complu à tirer de certaines concessions prescrites par la nécessité ne sont que de futiles inconséquences, nous croyons qu'il y auroit abus aussi à proscrire quelques exceptions parce que le mauvais goût ou la mauvaise foi peuvent s'en autoriser.

RESSENTI, adj. part. Ce mot s'emploie plus volontiers dans le dessin ou la délinéation des formes du corps humain, pour exprimer des contours ou des traits énergiquement articulés ou prononcés vigoureusement.

On use aussi de cette expression en architecture à l'égard de quelques objets qui peuvent offrir dans leur exécution des contours plus renflés, ou creusés plus profondément qu'ils ne doivent l'être. On dira du renflement d'une colonne qu'il est trop *ressenti ;* on dira encore de certains détails d'ornement qui seront traités ou avec trop de mollesse ou trop d'âpreté, que leur exécution en est trop peu ou trop *ressentie*.

RESTAURATION, s. f. C'est, dans le sens propre du mot, le rétablissement qu'on fait des parties d'un bâtiment plus ou moins dégradé pour le remettre en bon état.

Restauration se dit, en architecture, dans un sens moins matériellement mécanique, du travail que l'artiste entreprend, et qui consiste à retrouver, d'après les restes, les débris ou les descriptions d'un monument, son ancien ensemble, et le complément de ses mesures, de ses proportions et de ses détails. On sait qu'il suffit très-souvent de quelques fragmens de colonnes, d'entablemens et de chapiteaux d'une architecture grecque, pour retrouver du moins l'ensemble d'une ordonnance de temple. (*Voyez* Restaurer.)

RESTAURER, v. a. On use plus fréquemment de ce mot en fait de sculpture qu'à l'égard de l'architecture, du moins en le prenant, non dans le sens purement mécanique, mais dans son rapport avec la réintégration d'ouvrages et de monumens antiques dégradés par le temps ou par les accidens de tout genre auxquels ils sont exposés.

Le mot *restaurer* est devenu fort usuel depuis l'époque où les arts ont refleuri, surtout en Italie, vers les quinzième et seizième siècles. Alors on se mit à rechercher dans les ruines de Rome antique et de quelques autres villes les restes des statues mutilées que des bouleversemens successifs ont enfouies sous les décombres des édifices dont autrefois elles faisoient l'ornement. Presque tous ces ouvrages étant de marbre, on s'occupa de leur rendre l'intégrité de leur première forme, en refaisant avec la même matière les parties dégradées et les membres qui leur manquoient. C'est ce qu'on appela *restaurer*. Dans le nombre infini de statues reconquises sur la destruction et la barbarie, il s'en est trouvé très-peu qui n'aient eu aucun besoin de restauration en quelque partie. L'art de *restaurer* demande un talent spécial et qui n'est pas commun, parce que rarement les artistes habiles et renommés s'y sont livrés. On cite pourtant quelques statues antiques dont les parties manquantes ont été refaites par Michel-Ange et par Bernin. Depuis que le style de l'antiquité est devenu plus familier, il s'est formé des

hommes habiles, sinon à imiter, du moins à contrefaire, dans les restaurations, la manière ou si l'on peut dire la physionomie de l'antique.

On a de même appliqué le mot *restaurer*, et son idée, comme aussi le travail et les opérations qu'il désigne, à l'architecture antique et à un assez grand nombre de ses monumens. Quant à cet art et à ses ouvrages, on doit dire que les difficultés et les inconvéniens qui tiennent aux procédés de la restauration y sont d'une bien moindre conséquence. Peut-être a-t-on jusqu'à présent assimilé fort abusivement aux constructions plus ou moins dégradées de l'antiquité, les inconvéniens des restaurations des statues. Je veux parler de cet excès de respect qui ne peut que hâter ou achever la disparition de plus d'un monument.

L'architecture en effet se compose nécessairement, dans ses œuvres, de parties similaires qui peuvent, au moyen d'une exacte observation des mesures, être identiquement copiées ou reproduites. Le talent ne sauroit même entrer dans une semblable opération, qui peut se réduire au plus simple mécanisme. On conçoit ce qu'il y a de difficile, peut-être même d'impossible, dans l'opération dont le but seroit, dans une belle sculpture antique, d'assortir à une moitié d'un corps d'Apollon ou de Vénus, la moitié qui lui manqueroit, soit par en haut, soit par en bas. Mais on ne conçoit pas quel danger pourroit courir plus d'un édifice mutilé, si l'on complétoit, par exemple, son péristyle avec une ou plusieurs colonnes faites à l'instar de leur modèle, et dans la même matière et avec les mêmes mesures. Telle est, dans un grand nombre de cas, la nature de l'art de bâtir, que de semblables adjonctions peuvent se faire à un bâtiment demi-ruiné, sans occasioner à la partie conservée la moindre altération.

Ainsi a-t-on vu le Panthéon de Rome *restauré* dans son péristyle par le remplacement d'une colonne de granit à l'angle, et par le rétablissement de l'entablement en cette partie, sans que le reste de l'ordonnance ait souffert de cette opération le moindre dommage en soi, et quant à l'opinion la plus légère dépréciation. Qui est-ce en effet qui préféreroit voir ce bel ensemble dégradé par une fâcheuse mutilation? Qui, au contraire, n'aime pas mieux jouir de la totalité de sa composition, quand d'ailleurs la restauration dont il s'agit est de nature à ne pouvoir induire personne en erreur? Combien de monumens antiques se seroient conservés si l'on avoit pris seulement le soin de remettre en leur place leurs matériaux tombés, ou seulement d'y remplacer une pierre par une autre pierre!

Il a régné long-temps sur cet objet une prévention qu'il faut appeler ridicule. On la doit à une sorte de manie engendrée par le système prétendu pittoresque, du genre du jardinage irrégulier, qui, par l'exclusion donnée dans ses compositions à toute fabrique ou construction entière, ne sembla vouloir admettre dans ses paysages que des bâtimens ruinés, ou qui en eussent l'apparence. La peinture avoit aussi auparavant mis en mode le genre appelé *de ruines*. (*Voyez* Ruines.) Dès-lors tout projet de rétablir un monument antique ruiné éprouva la désapprobation des sectateurs du pittoresque.

Cependant nous conviendrons qu'il y a un milieu à garder dans la restauration des édifices antiques plus ou moins ruinés.

Premièrement on ne doit *restaurer* ce qui existe de leurs débris, que dans la vue d'en conserver ce qui est susceptible d'offrir à l'art des modèles, ou à la science de l'antiquité des autorités précieuses. Ainsi la mesure de ces restaurations doit dépendre du plus ou moins d'intérêt qui s'y attache, et du degré de délabrement où le monument est parvenu. Il ne s'agiroit souvent que d'un étai pour lui assurer encore plusieurs siècles d'existence.

Secondement, s'il est question d'un édifice composé de colonnes, avec des entablemens ornés de frises, soit sculptées en rinceaux, soit remplies d'autres figures, avec des profils taillés et découpés par le ciseau antique, il devra suffire de rapporter en bloc les parties qui manquent, il faudra laisser dans la masse leurs détails, de manière que le spectateur ne pourra se tromper sur l'ouvrage antique et sur celui que l'on aura rapporté uniquement pour compléter l'ensemble.

Ce que nous proposons ici vient d'avoir lieu à Rome, depuis assez peu de temps, à l'égard du célèbre arc triomphal de Titus, que l'on a fort heureusement dégagé de tout ce qui en obstruoit l'ensemble, et que très-sagement encore on a restauré dans ses parties mutilées, et précisément de la manière et dans la mesure qu'on vient d'indiquer.

RESTITUTION, s. f. Il y a une distinction importante à faire entre l'idée, le travail ou l'opération que désigne ce mot, et l'opération que comportent les mots précédens *restaurer* et *restauration* : on *restaure* l'ouvrage d'art ou le monument dégradé et détruit en partie, d'après les restes qui en subsistent encore réellement et qui offrent plus ou moins la répétition de ce qui manque; on *restitue* l'ouvrage ou le monument qui a entièrement disparu, d'après les autorités qu'on en retrouve dans les descriptions, ou quelquefois d'après les indications qu'en peuvent fournir des ouvrages du même genre.

En se livrant dans les *restitutions* à une sorte de recherche, que leur nature, toujours mêlée d'un peu de divination, rend tout à la fois attrayante et périlleuse, il ne faut pas se dissimuler tout ce qu'on doit y apporter de réserve pour échapper aux écueils dont ce travail est entouré. Avant tout, la théorie générale de l'imitation doit nous apprendre à distinguer, parmi les ouvrages d'art décrits par les écrivains, quels sont ceux ou qui peuvent trouver des analogues parmi les ouvrages existans, ou dont le discours a su transmettre une image positive, d'avec ceux dont

l'ensemble et les détails échappent à toutes les formes du langage.

Par exemple, la description d'un tableau, précisément parce qu'elle sera la plus minutieusement détaillée, sera la plus inhabile à nous faire soupçonner sa composition, c'est-à-dire un ensemble que l'analyse détruit nécessairement. Il n'en sera pas de même d'un monument, surtout si l'écrivain a joint aux parties décrites les mesures qui aident à les rassembler dans leurs véritables rapports.

Dans l'architecture, l'ensemble est généralement un composé de parties identiquement semblables. Il n'y a quelquefois, moralement parlant, qu'une seule colonne dans l'édifice le plus nombreux en colonnes; il n'y a ainsi qu'un chapiteau dans une colonnade. Il en est de même des détails d'ornement. La description d'un ouvrage d'architecture grecque, quand elle en indique le genre, l'ordonnance et les mesures, le dépeint avec beaucoup de précision, dans l'imagination de celui-là surtout qui a la connoissance d'ouvrages analogues. On avouera cependant qu'il y a aussi en ce genre de ces beautés qu'aucune narration, disons mieux, aucune copie ne sauroit transmettre. Mais il seroit injuste d'exiger d'une *restitution* ce qu'on ne s'avise pas de demander même à un dessin fait d'après l'original.

Au reste, quand de telles *restitutions* n'accroîtroient pas pour les artistes et les étudians le nombre des modèles originaux de l'architecture, elles auroient toujours l'avantage d'étendre les connoissances relatives à cet art, d'en éclairer le goût par un plus grand nombre de points de parallèle, de faciliter l'intelligence des textes, de fournir à l'histoire de l'art des faits authentiques, et à la critique divers matériaux qui sans ce genre de travail seroient méconnus et pour ainsi dire perdus. Ce ne seroit donc pas une conquête inutile ou de simple curiosité que la *restitution* des monumens d'après les descriptions des écrivains, lors même que ces descriptions ne permettroient point de reproduire avec une entière fidélité la totalité des véritables rapports ou des qualités qui firent le mérite des originaux.

Disons donc que dans tous les temps il s'est rencontré des hommes jaloux de réparer ainsi les pertes des beaux ouvrages que la destruction nous a enlevés. Raphaël lui-même a puisé dans deux descriptions de Lucien les sujets de deux de ses plus ingénieux dessins, qui représentent, l'un le mariage d'Alexandre et Roxane, l'autre la belle allégorie de la Délation imaginée par Apelles.

Vers le milieu du dernier siècle, c'est-à-dire à une époque où l'on connoissoit encore assez peu les ruines de la Grèce, le marquis Poleni a tenté assez heureusement la *restitution* du temple d'Ephèse, d'après les documens incomplets qu'en a donnés Pline et sur les renseignemens de divers passages épars dans les auteurs.

Le monument de Mausole, d'après les passages des écrivains, a exercé la critique de plus d'un architecte, et cette critique ne peut qu'acquérir une plus grande sûreté, à mesure que s'étendent les connoissances que les voyageurs multiplient sur les restes de l'antiquité.

Il manqua sans doute à M. De Caylus la ressource de connoissances plus positives pour opérer les *restitutions* qu'il essaya de deux monumens fort curieux, décrits par Diodore de Sicile, savoir, le bûcher d'Héphæstion et le char funéraire qui transporta le corps d'Alexandre de Babylone à Alexandrie. Peut-être aussi l'intelligence personnelle des textes ne lui fut-elle point assez familière.

Il importe en effet, pour réussir en de telles *restitutions*, que le même homme puisse être à la fois le traducteur et le dessinateur. Lorsque la double opération de traduire et de dessiner se combine dans l'action d'une seule intelligence, la traduction et le dessin se communiquent des lumières réciproques. L'intuition claire et précise des formes propres de l'objet décrit est d'un merveilleux secours pour l'intelligence des mots qui le désignent, et à son tour la forme de l'objet qu'il s'agit de retrouver naîtra bien plus fidèlement sous le crayon du dessinateur qui se sera rendu propres l'intelligence des paroles et le sens précis de la description.

C'est pour avoir manqué personnellement de l'union de ces moyens que M. De Caylus ne donna qu'une idée tout-à-fait informe et insignifiante des deux monumens décrits par Diodore. C'est en procédant selon nos moyens, mais de la façon qui vient d'être dite, que nous avons essayé de les reproduire en dessins que l'on trouve tom. IV des *Mémoires de l'Institut* (classe d'hist. et de littér. anc.), et mieux encore dans notre ouvrage des *Monumens restitués*, etc.

Nous ne nous sommes étendus sur l'objet de cet article que pour faire comprendre quelle pourroit être l'utilité de la *restitution* des monumens antiques d'après les descriptions des écrivains, et de quelle manière il importe d'y procéder pour donner à ce genre de travail l'intérêt dont il est susceptible.

RETABLE, s. m. Ouvrage d'architecture fait de marbre, de pierre ou de bois, qui forme la décoration d'un autel adossé. On appelle *contre-retable* le fond du *retable*, c'est-à-dire le lambris dans lequel on enchâsse un tableau ou un bas-relief, et contre lequel sont adossés le tabernacle et ses gradins.

RETICULATUM. C'est le nom d'une des deux manières de maçonnerie le plus souvent employées par les Romains.

« Ces deux sortes de maçonnerie (dit Vitruve) sont » le *reticulatum*, dont tout le monde use aujour-» d'hui, et l'*incertum*, qui est la plus ancienne. Le » *reticulatum* est plus agréable à la vue; mais il est » sujet à se lézarder, parce que les pierres qui le

« composent ne forment aucune liaison dans leurs » lits. »

Ce genre de maçonnerie *réticulaire*, ou en forme de réseau, produit effectivement pour les yeux l'ouvrage le plus agréable qu'on puisse faire avec de petites pierres. Il étoit fort en usage dans les derniers temps de la république romaine. Une grande partie des édifices antiques ruinés aux environs de Rome est en maçonnerie réticulaire quant aux paremens extérieurs; le milieu des massifs consiste en blocages.

L'ouvrage appelé *reticulatum* se compose de petites pierres de tuf, dont la face présente un carré d'environ 3 pouces en tout sens, disposées par losanges en échiquier. Ces pierres ont une queue de 5 à 6 pouces de long, qui va en diminuant de grosseur; et elle s'enfonce plus ou moins dans la masse du milieu en blocage. Cet ouvrage se trouve toujours encadré, de distance en distance, par des rangs horizontaux et d'autres perpendiculaires de petits moellons équarris, taillés dans la même pierre, de 7 à 8 pouces de long sur à peu près 3 pouces d'épaisseur, et de 4 à 6 pouces de largeur, afin de former liaison dans l'épaisseur du mur. Souvent, en place de petits moellons, ces encadremens sont faits de briques.

On a vu, par le texte de Vitruve rapporté plus haut, qu'il approuvoit moins cette façon de maçonnerie, parce que les petites pierres dont ses paremens sont formés n'ont ni assiette ni liaison, et que des murailles ainsi construites sont sujettes à se lézarder. Il est vrai que ces petits matériaux ne doivent la consistance de leur assemblage qu'aux encadremens dont on a parlé, qui les retiennent en place, et sans lesquels leur éboulement arriveroit tout naturellement; cependant on doit dire, et beaucoup de ces constructions en déposent, qu'avec la précaution de maintenir ces paremens par des montans latéraux, comme on le voit encore aujourd'hui, un très-grand nombre de ces ouvrages ont traversé les siècles sans avoir éprouvé la moindre désunion.

On peut citer comme exemple et de ce genre de construction et de sa durée, la masse encore très-solide qui fait partie des murs de Rome, entre la *villa Pinciana* et la *porta del Popolo*. Cette masse, sortie de son aplomb par la poussée des terres qu'elle soutient, a plus de 80 pieds de long sur 36 de haut; son épaisseur moyenne est de 20 pieds.

Les vastes ruines de la *villa Adriana*, à Tivoli, sont en *reticulatum* exécuté avec beaucoup de soin; quelques parties en sont si bien conservées, qu'elles paroissent plutôt des constructions modernes interrompues que des ouvrages qui datent de seize siècles. Mais l'ouvrage le plus remarquable en ce genre est le mur d'un édifice qu'Adrien avoit fait construire dans sa *villa* à l'imitation du pœcile d'Athènes. Sa longueur est de 613 pieds sur 25 de haut, et 2 pieds 3 pouces d'épaisseur. Ce mur, qui est isolé dans toute sa longueur, est encore dans le meilleur état, et a conservé tout son aplomb. On a percé dans sa longueur de grandes portes charretières pour le passage des voitures de foin, sans que ces percemens faits sans précaution aient altéré la consistance des parties voisines; les trouées dont on parle n'ont point de linteau qui soutienne la maçonnerie, et celle-ci se soutient en l'air par la force du mortier.

Quel qu'ait été l'agrément de la maçonnerie *réticulaire*, il paroît bien prouvé, par les restes qu'on en trouve à la *villa Adriana*, que, surtout dans les intérieurs des édifices de quelque importance, elle étoit revêtue en marbre. En effet, on voit partout les trous des crampons ou agraffes qui retenoient les revêtemens.

RETOMBÉE, s. f. Se dit, dans la courbe d'une voûte ou d'une arcade, de cette partie qui forme leur naissance, et qui, si l'on suppose que cette voûte ou cette arcade soit détruite ou non achevée, pourroit subsister sans ceintre. On l'appelle ainsi parce qu'elle semble retomber sur ses supports.

RETONDRE, v. a. C'est couper, par exemple, de la sommité d'un mur ou de la hauteur d'une souche de cheminée, ce qui est dégradé ou ruiné, pour le refaire.

C'est aussi abattre ou retrancher les saillies d'une construction, les ornemens inutiles ou de mauvais goût, de la façade d'un bâtiment qu'on ragrée et qu'on veut remettre à neuf.

On se sert encore du mot *retondre* pour dire, repasser sur le travail d'un édifice en pierre avec ce qu'on appelle des fers à *retondre*, pour le mieux terminer et en rendre les arêtes plus vives.

RETOUR, s. m. Se dit du profil que fait un entablement ou toute autre partie d'une architecture lorsqu'elle se trouve en avant-corps ou qu'elle forme un ressaut.

On appelle ainsi *retour* tout corps qui, dans le fait, semble *retourner*; aussi le dit-on de l'encoignure d'un bâtiment. On dit *retour d'équerre* tout ce qui, en se ployant ou en retournant, forme un angle droit. On dit dans le dessin *se retourner d'équerre*, pour dire, mener une perpendiculaire sur une ligne effective ou supposée.

RETRAITE, s. f. Ce mot signifie un lieu où l'on se retire. Ainsi, dans les distributions des bâtimens et des jardins, on pratique des cabinets de *retraite*, soit pour y être seul, soit pour y trouver asile en certains cas contre le mauvais temps ou certaines importunités.

Retraite se dit, dans plus d'un art, de la réduction qu'éprouve un ouvrage, soit en se refroidissant, comme un ouvrage de fonte; soit en se séchant, comme un ouvrage de terre ou d'argile.

On appelle encore *retraite* la position de tout corps d'architecture qui s'élève en arrière du corps qui le

porte. Ainsi, un mur fait souvent *retraite* sur son empattement. Le corps d'un piédestal est en *retraite* sur sa base, etc.

RETRANCHEMENT, s. m. Dans la distribution des intérieurs on appelle ainsi tout ce qu'on a retranché d'une chambre ou de toute autre pièce, soit pour lui donner une meilleure proportion, soit pour lui procurer quelque commodité.

Retranchement se dit aussi de la suppression qu'on fait de certaines avances ou saillies, dans les rues et sur les chemins publics, pour les rendre plus praticables ou pour les aligner.

Retranchement est, dans l'architecture militaire, tout ouvrage fait pour fortifier un poste ou pour en augmenter la défense.

REVERS DE PAVÉ, s. m. C'est l'un des côtés en pente du pavé d'une rue, depuis le ruisseau jusqu'au pied du mur.

REVERSEAU, s. m. Terme composé de deux mots, *reverser* et *eau*. C'est une pièce de bois attachée au bas d'un châssis, d'une porte-fenêtre, qui, en recouvrement sur son seuil, empêche que l'eau n'entre dans la feuillure.

REVÊTEMENT, s. m. Ce mot exprime, de la façon la plus claire, le rapport qu'il a avec la construction et l'architecture.

Entre les matières dont se composent les différentes parties de l'édifice, il en est de plus ou moins belles, de plus ou moins flatteuses à la vue. Il y a de certaines espèces de pierres de taille, de certains compartimens en briques choisies, qui présentent des paremens réguliers, unis, et d'un appareil qui plaît aux yeux. Mais les constructions qu'on dit, en maçonnerie, formées de matériaux vulgaires, de pierrailles, ou de moellons liés par le mortier, offrent nécessairement un aspect brut et désagréable; elles exigent même, pour leur solidité, qu'on garantisse leur superficie des injures du temps et des causes extérieures de dégradation. — Le *revêtement* est donc, selon le sens propre du mot, une sorte d'habit qui cache la nudité des constructions, et souvent la pauvreté de leur matière.

Les *revêtemens* sont de beaucoup de genres, et ils dépendent, tantôt de la nature même des matériaux dont on veut dérober l'aspect, et tantôt des moyens particuliers aux ressources de chaque pays.

Le mode de *revêtement* le plus commun, et l'on peut dire presque universel, dans la construction en maçonnerie, à Paris, est l'enduit en plâtre (*voyez* Enduit), parce que cette matière y est extrêmement commune.

Dans les pays qui n'ont point de plâtre on revêt les bâtisses communes d'une composition faite de terre mêlée avec de la paille coupée. (*V.* Torchis.)

Aileurs, en Italie surtout, les *revêtemens* sur la maçonnerie se font avec un mortier de chaux et de sable. On y en fait aussi de plus précieux avec un mélange de chaux et de poussière de marbre. (*Voy.* Stuc.)

Les variétés de ces sortes de *revêtemens*, au dehors des bâtimens, sont nombreuses. On doit avoir égard, dans le choix qu'on en fait, aux emplacemens qui les recevront. Ainsi, il est reconnu que dans les lieux bas et humides les *revêtemens* en plâtre n'ont point de durée.

Dans l'intérieur des habitations, en France, on emploie ordinairement le bois pour faire les lambris, qui sont les *revêtemens* des murailles jusqu'à hauteur d'appui. La menuiserie procure aussi des *revêtemens* plus ou moins dispendieux à la totalité des murs des appartemens.

Après le bois c'est le marbre qui donne les *revêtemens* les plus beaux, mais les plus dispendieux. On trouve peu de restes de monumens antiques où le marbre n'ait été employé dans les intérieurs à former les *revêtemens*. Un très-grand nombre de constructions, aujourd'hui dépouillées de leur *revêtement* de marbre, nous apprennent, par les crampons ou agraffes qu'on y voit encore, qu'ils furent jadis ainsi revêtus.

On admire en Italie et en Sicile de grandes églises dont toutes les superficies, jusqu'à une certaine hauteur, ont reçu un *revêtement*, non-seulement de marbre, mais de compartimens en pierres précieuses, formant toutes sortes de dessins et présentant les compositions de figures les plus variées. La mosaïque a été aussi employée à faire des *revêtemens*; et la grande église de Montréal, près Palerme en Sicile, est revêtue de mosaïque dans toutes ses superficies, du haut en bas.

Le mot *revêtement* et l'action de revêtir s'appliquent, mais dans un autre sens que celui de décoration, à des travaux de grosse construction. Ainsi, on appelle *revêtement* un mur, soit en pierres, soit en moellons, qui sert à fortifier l'escarpe ou la contrescarpe d'un fossé. On appelle aussi faire un *revêtement*, c'est-à-dire bâtir un mur ou une terrasse pour soutenir des terres.

REVÊTIR, v. act. Faire un *revêtement*. (*Voy.* le mot précédent.)

REZ-DE-CHAUSSÉE, s. m. Ce mot, composé de *rez*, ancienne préposition qui veut dire *tout contre*, *joignant*; et de *chaussée*, synonyme de *terrain*, *voie* ou *chemin*, signifie *chambre*, *pièce*, *appartement* au niveau du sol.

REZ-MUR, s. m. Nom qu'on donne à un mur dans œuvre. On dit qu'une poutre, qu'une solive de brin, etc. ont tant de portée de *rez-de-mur*, pour dire depuis un mur jusqu'à l'autre.

REZ-TERRE, s. m. C'est une superficie de terre sans ressauts ni degrés.

RHAMNUS étoit un bourg de l'Attique, sur le bord de l'Euripe, situé, selon Pausanias, à 60 stades de Marathon, du côté du septentrion, et qui fut jadis célèbre par son temple et sa statue de Némésis, dont Pausanias et Strabon nous ont transmis quelques notions. Les Perses débarqués à Marathon, et n'imaginant pas qu'Athènes pût leur résister, avoient apporté, pour ériger un trophée, un bloc de marbre dont Phidias se servit pour faire la statue de Némésis. Selon d'autres écrivains, elle fut exécutée par Agarocrite son élève.

Spon avoit, il y a déjà long-temps, visité *Rhamnus* et les ruines de son temple, dont il restoit, dit-il, un grand nombre de fragmens de colonnes en marbre. Les dessinateurs de la société des *Dilettanti* à Londres ont encore dans ces derniers temps retrouvé les restes en place de huit colonnes, avec les fragmens des murs de la *cella* du temple et de son *pronaos*, fragmens assez diversement placés pour permettre de pouvoir réintegrer tout l'ensemble selon le plan d'un temple périptère exastyle, de 33 pieds de large sur 70 de long, sans comprendre les degrés du soubassement. Les colonnes ont de 13 à 14 pieds d'élevation; elles sont d'ordre dorique, sans base, et comportent quatre diamètres et demi en hauteur. A en juger d'après les dessins, les colonnes seules du *pronaos* auroient été complètement achevées dans leur fût; les fûts des autres seroient restés sans être terminés. On y voit ce commencement de cannelures au pied et à la sommité de la colonne, comme il s'en trouve à plusieurs autres temples doriques non achevés. Ces commencemens de cannelures, haut et bas, étoient des espèces de repères laissés à dessin pour servir de régulateur à l'ouvrier chargé de finir le ragrément de la colonne. (*Voyez Unedited antiquities*, page 51 et suivantes.)

Tout près du temple de Némésis, et attenant, pour ainsi dire, à sa masse en longueur, est un petit temple que les dessinateurs anglais ont fait connoître, et où l'on trouve certaines particularités curieuses. Ce monument, auquel ils ont donné le nom de temple de Thémis, est, à quelques variétés près, tant en longueur qu'en largeur, la moitié du temple de Némésis. Il consiste en une simple *cella* avec un *pronaos* orné de deux colonnes doriques et de deux pilastres ou antes; c'est, à proprement parler, le temple *in antis* de Vitruve. Du reste l'ordre, son chapiteau, sa corniche, et sa frise ornée de triglyphes, tout est parfaitement semblable au dorique des monumens d'Athènes.

Deux singularités se font remarquer dans ce petit édifice, bâti du reste, non en marbre, comme le précédent, mais en *poros*, ou pierre ordinaire du pays.

Premièrement on y observe que la construction du mur de son *pronaos* est faite selon le procédé irrégulier de l'*opus incertum*, non pas en maçonnerie, mais en pierre, et servant de parement.

Secondement, sous le *pronaos* sont deux *cathèdres* en pierre, une de chaque côté de la porte d'entrée, consacrées l'une à Thémis, l'autre à Némésis, par un nommé Sostrates, sous le sacerdoce de Calisto et de Philostrate.

RICHE, adj. des deux genres. On donne cette épithète, en architecture, à un édifice où l'on a employé les ressources des ornemens, soit en peintures, soit en matières précieuses, comme marbres, métaux précieux, dorures, etc.

RICHESSE, s. f. En tant qu'opposée de *pauvreté*, qui en architecture est un défaut, la *richesse* passera pour être une qualité estimable, à condition toutefois qu'elle soit, ou convenablement placée, ou employée dans une juste mesure, et qu'elle ne repose pas uniquement sur l'effet qu'il faut appeler matériel.

Comme la pauvreté est en architecture l'excès, et par conséquent l'abus de la simplicité, de même la *richesse* a pour excès, et par conséquent pour abus, le luxe, qui consiste dans un emploi désordonné des objets de décoration, ou dans une profusion sans goût des matières précieuses. Il y a sur ce point deux préjugés qu'il est également utile de combattre.

Le premier consiste dans cet instinct irraisonné qui porte les hommes à faire cas de tout ce qui est rare et de tout ce qui est cher. De là ce penchant qui a porté aussi tant d'architectes et de décorateurs à prodiguer dans quelques édifices les dorures, les métaux précieux, les marbres bigarrés; de telle sorte qu'en y comprenant encore le brillant des peintures, l'œil ne trouve nulle part à se reposer de tout ce fracas. Ajoutons qu'après l'impression du premier coup-d'œil, l'effet de tout cela est de ne plus faire d'effet.

Le second préjugé est celui qui porte certains esprits à blâmer, dans l'architecture, l'emploi des matières précieuses ou des substances brillantes et riches, comme la dorure par exemple; et cela sous prétexte que la beauté fondamentale de l'art ne tient point à l'emploi d'une matière ou d'une autre.

On conviendra effectivement sans peine que de justes proportions, qu'un bel accord des parties avec le tout, et beaucoup d'autres merites, peuvent appartenir à l'édifice qui seroit construit des matières les plus communes.

Si l'on convient de ceci, d'une part, il faudra, de l'autre, avouer aussi que des materiaux plus précieux que la pierre vulgaire, d'un plus beau poli, d'une couleur plus brillante, ne sauroient empêcher de produire les mêmes mérites, dans l'édifice qui présenteroit un emploi de substances plus rares. Si la

beauté matérielle ne sauroit, pour le goût, remplacer la beauté morale, la plus simple raison dit aussi qu'elle ne sauroit l'exclure.

Nous irons plus loin ; nous dirons encore qu'il importe à l'architecture de ne pas dédaigner dans ses ouvrages tout ce qui peut ajouter aux impressions morales l'effet des sensations physiques. Il ne se peut point que l'effet, matériel si l'on veut, de la grandeur linéaire, n'ajoute point à celui du plaisir raisonné qui résulte de la grandeur proportionnelle. Comme tout ce qui est élevé, vaste, puissant, solide, massif, nous affecte machinalement, par un sentiment naturel d'admiration pour tout ce qui est ou rare ou difficile et qui a dû coûter de grands efforts, il est de même impossible que l'idée de *richesse* ne nous fasse point éprouver une sensation semblable, sensation instinctive qu'on désigne par le mot admiration. Or, ce sentiment admiratif est un de ceux qui doivent appartenir particulièrement à un art qui n'a point, comme l'ont tous les autres, à sa disposition le pouvoir de remuer notre ame par la peinture de tous les genres de passion.

Mais il faut en convenir, il y a heureusement une richesse principale, en architecture, qui peut se manifester et produire la meilleure partie de ses effets, avec toutes les espèces de matières que la nature, en chaque pays, présente aux opérations de l'artiste. Sans parler de l'emploi multiplié des colonnes, et des variétés de leurs aspects, sans compter tout ce que savent produire d'heureuses combinaisons pour flatter les yeux et donner l'idée d'un luxe dispendieux, par un plan ingénieux, par des élévations dont l'effet multiplie l'espace, il suffira des ressources de l'ornement, que la sculpture sait appliquer à des matières dont elle fait oublier la pauvreté, pour faire naître dans tout édifice l'impression d'une grande *richesse*.

Telle est, à vrai dire, la *richesse* essentielle de l'architecture ; et nous l'entendons dans le sens sous lequel le langage ordinaire exprime celle que le goût du luxe et de la variété applique à toutes sortes d'objets. En effet l'ornement, en quoi consiste cette *richesse*, est à un édifice ce que sont, par exemple, les broderies à une étoffe. Sans doute on a vu quelquefois, en ce genre, le luxe ou la manie de la *richesse* ne garder aucune mesure. Mais on sait que sur ce point ce n'est pas le beau qui fait la mode, mais que c'est la mode qui fait le beau. Nous n'avons pris cet exemple que pour mieux faire entendre ce qu'est l'abus des *richesses* de l'ornement en architecture. Heureusement cet art, quoique trop souvent tributaire du caprice de l'usage, est forcé, comme tous les autres arts, de reconnoître des principes fondés sur la nature de notre ame : or ces principes peuvent quelquefois subir la tyrannie d'un désordre passager ; mais l'ordre ne manque jamais de reprendre ses droits.

Ainsi avons-nous fait voir au mot Repos que les *richesses*, en architecture, n'ont de valeur que par l'opposition des parties lisses; que tout ce qui est trop continu fatigue l'esprit et les sens ; que tout plaisir sans interruption deviendroit une peine : que par conséquent les *richesses* de l'ornement ont besoin d'être distribuées sur les fonds qui les reçoivent, selon un système, ou de progression qui suppose des oppositions du moindre au plus, ou de succession alternative qui donne à l'œil des repos nécessaires et lui épargnent la peine de la confusion.

RIDEAU, s. m. C'est, dans l'intérieur des appartemens, une pièce d'étoffe qui, ordinairement au moyen d'anneaux glissant sur une tringle d'un métal poli, se ferme ou s'ouvre devant une porte quelquefois, le plus souvent devant les fenêtres, pour préserver du soleil, pour modérer la lumière pendant le jour, interdire du dehors la vue dans les intérieurs, et garantir aussi des influences de l'air extérieur.

Les rideaux, dans les grands appartemens, sont tout à la fois des objets de nécessité ou de commodité, et des objets de luxe ou d'ornement. Cela depend ou de la nature des étoffes dont ils sont faits, ou de l'ajustement que l'art du tapissier sait leur donner.

Du rideau chez les anciens. — Dans l'intérieur des maisons et des palais, l'entrée des chambres n'étoit quelquefois fermée qu'au moyen d'un *rideau* ou tapis appelé *velum cubiculare* ou *aulæum*. C'est derrière un semblable *rideau* que, selon Lampride, Elagabale se cacha lorsque les soldats entrèrent dans sa chambre pour l'assassiner. Suivant Suetone, Claude se cachoit aussi par peur derrière de semblables *rideaux*, lorsque découvert par un soldat il fut proclamé empereur. Quand le prince donnoit audience, on levoit le *rideau* tendu devant sa porte. Les juges, dans les causes criminelles et qui demandoient un examen réfléchi, avoient coutume de laisser tomber un voile ou *rideau* devant leur tribunal, pour se dérober aux regards des accusés et à ceux du peuple. C'étoit une marque de la difficulté qu'ils trouvoient dans la discussion de l'affaire. Cette coutume donna lieu à l'expression *ad vela sisti*, pour dire comparoître devant les juges. Au contraire, dans les affaires de peu d'importance, on levoit le *rideau* et on les jugeoit *levato velo*, à *rideau* ouvert, c'est-à-dire en presence de tout le monde.

Dans les temples on tenoit souvent un *rideau* suspendu devant les statues des divinités. On a parlé ailleurs des différentes manières dont on pouvoit le lever ou le baisser. (*Voyez* le mot Parapetasma.)

Du rideau dans les théâtres. — Les *rideaux* dont on vient de parler différoient de ceux qu'on appeloit *velaria* dans les théâtres et les amphithéâtres.

Chez les Romains, au théâtre, l'usage étoit de fermer la scène, avant le commencement du spectacle, par un *rideau* appelé *auleum* et *siparium*. Lorsque le spectacle commençoit, on ne levoit pas le *rideau* comme cela se pratique aujourd'hui, mais on le bais-

soit. Il devoit alors ou rester, pendant la représentation, ployé sur la partie antérieure du *proscenium*, ou se descendre dans l'*hyposcenium* par une trappe. Le spectacle fini, le *rideau* se relevoit pour fermer la scène.

Un passage remarquable d'Ovide, dans le troisième livre des *Métamorphoses* (vers 3 et suivans), nous donne de ceci une preuve evidente.

« Lorsque le *rideau* se lève (dit-il) les figures montent. On en voit d'abord le visage, et successivement les autres parties de leurs corps, jusqu'à ce qu'elles paroissent entières, et que leurs pieds semblent placés sur le plancher de la scène. »

> Sic ubi tolluntur festis aulæa theatris
> Surgere signa solent, primumque ostendere vultum;
> Cætera paulatim, placidoque educta tenore
> Tota patent, imoque pedes in margine ponunt.

Ce passage démontre que le *rideau* se levoit insensiblement comme sortant de terre, puisque les parties inférieures des figures ne paroissoient qu'après que les têtes s'étoient montrées. Donc le *rideau* descendoit sous le sol de la scène. On voit encore par-là que ce *rideau* etoit orné de figures ou de personnages peints ou brodés.

Le *rideau*, dans les théâtres modernes, s'élève au contraire, et va se perdre dans les sommités de l'avant-scène, invisibles aux spectateurs. On lui donne le plus souvent aujourd'hui le nom de *toile*. (*Voyez* Théatre, Toile de théatre.)

RIGOLE, s. f. Ouverture longue et étroite, fouillée en terre, pour conduire l'eau. On en pratique ainsi quand on veut faire l'essai d'un canal pour juger l'effet de sa pente. C'est ce qu'on nomme *canal de dérivation*.

On appelle *rigoles* de petites fondations peu profondes, et certains petits fossés qui bordent une avenue, et on les creuse dans le dessein de préserver les tiges des arbres.

On distingue la *rigole* de la tranchée, par cela que la première n'est pas d'ordinaire creusée carrément.

Le mot *rigole* vient du latin *rigare*, arroser. Ainsi le procédé d'arrosement par irrigation a lieu au moyen de petites *rigoles* pratiquées de distance en distance.

RIMINI. Ville très-antique d'Italie, appelée jadis *Ariminium*, du nom du fleuve qui la traverse, et qu'on nommoit *Araminus*.

Cette ville a conservé jusqu'à nos jours de fort beaux restes de son ancienne magnificence. Neuf arcades en briques indiquent encore l'emplacement de son amphithéâtre, bâti par le consul Publius Sempronius.

Mais c'est à l'empereur Auguste que *Rimini* est redevable de deux de ses plus beaux ouvrages, jusqu'ici respectés par le temps.

Le premier est un arc de triomphe sous lequel on passe en entrant dans la ville. Il est construit de cette pierre blanche des Apennins, pierre tout-à-fait semblable à celle d'Istrie, et qui est une sorte de marbre blanc. La masse générale devoit être grandiose, surtout lorsque le monument avoit l'intégrité de son couronnement. Toutefois elle semble se rapprocher un peu trop du carré. Elle n'a qu'une seule ouverture, qui consiste en une arcade fort large, dont le bandeau repose sur un commencement d'imposte. A chaque côté de l'arcade s'élève une colonne corinthienne engagée dans le piédroit, et posant sur un stylobate profilé. Les deux colonnes supportent un entablement que surmonte un fronton moins long que la corniche, qui toutefois lui tient lieu de base. Au-dessus règne un attique formé latéralement par des degrés. Sur le degré supérieur, qui subsiste, on lit encore plusieurs mots de l'antique inscription, qui apprend que ce monument, plutôt honorifique que triomphal, fut élevé à Auguste, en reconnoissance de la restauration qu'il avoit fait exécuter des voies aboutissant à *Rimini*. La voie Flaminienne étoit de ce nombre.

De chaque grand côté de l'arc est sculpté sur son architrave, et perpendiculairement à la pierre qui fait la clef de l'arcade, une tête de taureau; et de chaque côté aussi, dans chacun des écoinçons formés par le bandeau de l'architrave et par l'entablement, sont sculptés sur des parties circulaires qu'on peut prendre ou pour des patères, ou pour des boucliers, les bustes presque en ronde-bosse de Jupiter avec la foudre, de Vénus avec la colombe, de Neptune avec le trident, de Pallas avec la cuirasse et l'épée : quelques-uns prétendent que c'est Mars.

La masse totale de l'arc, du moins ce qui en subsiste, a environ 43 pieds de hauteur, sur 40 pieds de largeur; ce qui lui donne, ainsi qu'on l'a déjà observé, une proportion presque carrée. Mais il faut ajouter à son élévation ce que la destruction lui a fait perdre, savoir, quelques assises de l'attique qui en faisoit le couronnement. Encore conviendroit-il, d'après les exemples et les autorités de semblables monumens, de replacer, au moins en idée, sur celui-ci, soit un quadrige, soit des statues qui devoient exhausser et faire pyramider l'ensemble de toute la composition.

Outre la tradition du pays sur ce point, il existe dans le muséum Bianchi, à *Rimini*, un pied colossal de marbre blanc, qui fut trouvé sur la sommité de l'arc. On lit encore dans l'ouvrage de Louis Nardi sur les antiquités de *Rimini*, que l'on conserve dans le mur d'une cour voisine du palais *Cima* une tête de cheval en bronze, d'un bon travail antique, bien que fort endommagée, et qui, dit-on, fut trouvée tout près de l'arc.

Fabretti, dans son ouvrage *De aquis et aqueductis*, cherche à prouver que Vitruve (Pollion) fut l'architecte de ce monument, vers l'an 727 de Rome,

sous le septième consulat d'Auguste, et au commencement du huitième. Temanza est aussi de cet avis. Ce qu'il y a de particulier contre cette opinion, c'est que précisément l'arc de *Rimini* nous offre, dans son entablement, des denticules sous les modillons, pratique désapprouvée par Vitruve. Aussi Temanza, pour appuyer sa conjecture, s'est vu forcé d'interpréter le passage dans un sens contraire à la doctrine de l'auteur.

Le second monument antique de *Rimini* est le beau pont bâti en marbre par Auguste, ainsi que nous l'apprennent les deux inscriptions tout-à-fait semblables placées chacune à une des extrémités du pont. On y lit qu'il fut construit sous le treizième consulat d'Auguste, qui fut le dernier de sa vie, et sous le quatrième consulat de Tibère, qui marque la sixième année de son règne depuis la mort d'Auguste; d'où l'on voit qu'Auguste avoit de son vivant fort avancé cet ouvrage.

Le pont de *Rimini* se compose de cinq arches. Quatre sont intègres et d'une belle conservation. La cinquième, celle qui est du côté du couchant, fut deux fois détruite par la guerre, et rebâtie avec peu de soin. Les arches sont en plein ceintre; on pourroit dire même en demi-cercle si leur ligne ne se redressoit pas un peu près de la pile. L'arche du milieu est plus large que les quatre autres. Chacune des deux dernières est plus étroite. On compte 33 pieds à l'ouverture de la plus grande, 27 pieds de large à chacune de celles qui l'accompagnent, et 26 à celles de chaque extrémité. La longueur totale du pont est d'à peu près 140 pieds; sa largeur est de 26.

Son ensemble, bâti de grands blocs de pierre d'Istrie, semblable au marbre, présente l'aspect d'une disposition qui plaît à la fois par la forme, par la proportion, par le caractère de sa construction et d'heureux détails d'ornemens. Le bandeau lisse de chaque arche se détache par une assez grande saillie; chacun sur sa clef présente des sculptures où, malgré quelques dégradations, on reconnoît encore une couronne, un *præfericulum*, une patère, un *lituus*.

Entre chaque arche est une niche en forme de tabernacle, avec plinthe, deux pilastres et un fronton, qui sans doute furent destinés à recevoir des statues. Un fort bel entablement s'élève au-dessus des bandeaux des cinq arches, et règne dans toute la longueur du pont; on observe que, du côté de la ville, la ligne de l'entablement de la dernière arche suit une pente apparemment commandée par le terrain.

La voie publique du pont étoit pavée en marbre, et de chaque côté étoit un petit trottoir pour les gens de pied. Le petit mur d'appui du parapet, au lieu de se terminer, comme c'est assez l'usage, par des pierres taillées carrément, et par conséquent formant des angles, avoit sa sommité arrondie.

RINCEAU, s. m. C'est le nom que l'on donne, dans la sculpture ou peinture d'ornement, à diverses compositions dont l'idée est prise soit de certains branchages recourbés, soit des inflexions de certaines plantes qui se contournent sur elles-mêmes, ou naturellement, ou par l'effet de quelque obstacle accidentel.

Le *rinceau* n'est toutefois, comme le sont presque tous les ornemens appliqués à l'architecture, qu'une imitation conventionnelle des productions de la nature. Ordinairement on le figure comme sortant de ce qu'on appelle un *culot*, espèce de touffe imaginaire, composée de larges feuilles qui semblent avoir donné naissance à la plante, ou à la branche que l'art façonne à son gré, et qu'il prolonge par des circonvolutions qui se multiplient avec des variétés de détails. On emploie ordinairement les *rinceaux* en sculpture à faire l'ornement courant des frises dans les édifices, à décorer des vases, des candélabres et autres objets de ce genre. Il n'est pas rare non plus de les voir employés perpendiculairement à remplir les champs des pilastres ou des panneaux; quelquefois ils circulent autour des fûts de colonnes. C'étoient de véritables *rinceaux* que ces acanthes en or, qui, du milieu environ des colonnes du char funéraire d'Alexandre, s'élevoient insensiblement jusqu'au chapiteau, selon la description de Diodore de Sicile. (*Voyez* Or.)

Les anciens nous ont laissé, en fait de *rinceaux*, les plus excellens modèles pour la composition, le goût et l'exécution de la sculpture.

La peinture décorative emploie aussi les *rinceaux* dans cette partie que les modernes ont appelée du nom d'*arabesques*. (*Voyez* ce mot.) Les exemples en sont trop nombreux pour qu'il soit nécessaire d'en citer. Mais un des plus remarquables ouvrages de ce genre en mosaïque, qui est aussi une branche de la peinture, se voit aux pilastres du grand salon de la *villa* Albani à Rome. En fait d'ouvrages modernes, nous rappellerons plusieurs des montans d'arabesques de Raphaël aux *loggie* du Vatican, où les *rinceaux* peints, entremêlés de stucs, ont été exécutés avec une perfection à laquelle nul travail de ce genre n'est arrivé depuis.

ROCAILLE, s. f. Dans la nature on appelle ainsi certain assemblage de divers coquillages mêlés avec des pierres inégales et brutes, qu'on trouve au milieu des rochers.

Dans l'architecture qu'on appelle rustique, on donne aussi ce nom à certaines compositions où l'on fait entrer des matières soit naturelles, soit artificielles, qui semblent être un produit de la nature. Cette sorte de goût convient aux grottes que l'on pratique dans les jardins, ou aux fontaines auxquelles on veut donner l'apparence d'une création sans art. Il y a aussi des matières plus propres les unes que les autres à contrefaire les jeux de la nature. Par exemple, à Paris, la pierre qu'on appelle *meulière*,

soit par sa couleur, soit par sa formation irrégulière et remplie de trous, convient assez à ces compositions rustiques. On la brise en petits morceaux, et on y joint, avec le mortier, quelques éclats de marbres de couleur, des pétrifications ou des coquillages, etc.

On appelle *rocailleur* l'ouvrier qui a la pratique de ce genre de travail, qui met en œuvre les *rocailles*, qui fait les congélations lapidifiques et autres imitations dont on orne les grottes et les fontaines.

Dans le discours familier, on appelle volontiers *rocailleux* le goût baroque de quelques personnes qui se plaisent à produire selon différens genres, soit de certaines aspérités de langage ou de style dans le discours, soit certains contrastes choquans de tons, de couleurs ou de lignes dans la peinture, soit de certaines formes heurtées dans la sculpture, soit des combinaisons disparates dans les plans et les détails de l'architecture.

ROCHE, s. f. Se dit, dans l'art de bâtir, de la pierre la plus dure et la moins propre à être taillée. Il y a des roches qui tiennent de la nature du caillou, et il y en a qui se débitent par écailles.

On n'emploie guère la pierre de *roche* que dans les fondations. Rien de mieux encore quand on peut asseoir les fondemens d'un édifice sur la *roche :* aussi dit-on, pour exprimer la solidité en tout genre, *bâtir sur le roc.*

ROCHER, s. m. Est une espèce de synonyme des mots *roc* ou *roche;* mais, dans le langage ordinaire, ces deux derniers mots désignent plus particulièrement la nature de la matière. *Rocher* se dit plus volontiers de la masse isolée d'une roche; c'est du moins sous ce rapport qu'on l'emploie ordinairement dans les ouvrages d'art.

On voit d'assez grandes constructions, dans les pays de montagnes, s'élever sur des masses de *rochers* isolés et qui se détachent de leur chaîne. Beaucoup de châteaux forts ou de citadelles furent ainsi plantés aux temps du moyen âge. Dans les siècles de l'antiquité on avoit aussi choisi ces sortes d'emplacemens pour y établir les forteresses qui devoient défendre les villes; et ce fut sur ces sites que plusieurs eurent leur premier établissement. Tel fut en Grèce le *rocher* de l'acro-Corinthe. Athènes eut son acropolis sur le plateau d'un *rocher*, où s'élèvent encore aujourd'hui les restes de son ancien temple de Minerve, et ce *rocher* sert encore de citadelle à la ville moderne.

L'architecture emploie quelquefois des compositions factices de *rochers* à former les soubassemens de quelques édifices. Mais c'est particulièrement à l'embellissement des fontaines que cet emploi a lieu. Tantôt, selon le volume d'eau dont on peut disposer, on en fait jaillir quelques filets, de *rochers* adossés à un mur ou formant le fond d'une grotte, d'une niche en rocailles; tantôt on creuse un bassin irrégulier, formé de pierres de roche, et qui reçoit l'eau d'une fontaine; tantôt, si l'on a un plus grand volume d'eau et des inégalités de terrain qui se prêtent à des effets plus pittoresques, on bâtit des masses de *rochers* d'où l'on fait tomber une nappe d'eau. (*Voyez* CASCADE.)

L'emploi le plus connu et le plus ingénieux des *rochers*, dans leur rapport avec les fontaines, est celui que Bernin imagina au milieu de la place Navone, en faisant *d'un assemblage de rochers et de leur masse* le support d'un obélisque et le soubassement pittoresque des quatre figures colossales en marbre, qui représentent les quatre plus célèbres fleuves de la terre. (*Voyez* BERNIN.)

ROMAINE (ARCHITECTURE). A l'article GRECQUE ARCHITECTURE, nous avons exposé les raisons qui nous dispensoient de longs développemens sur un goût ou un mode de bâtir devenu tellement universel, qu'il s'est approprié la signification générale et si l'on peut dire exclusive d'*architecture*. Nous avons ajouté que d'ailleurs tous et chacun des articles théoriques, didactiques ou pratiques de ce Dictionnaire, n'étoient autre chose que le développement de l'art des Grecs.

Nous devons dire la même chose de l'*architecture romaine*, sujet de cet article, puisqu'elle n'est dans le fait que l'architecture grecque, qui, par les causes qu'on a développées ailleurs, se propagea partout où les Grecs pénétrèrent, partout où leur génie, plus conquérant que leurs armes, étendit sa domination.

Des communications, bien plus anciennes qu'on ne pense, avoient, dès la plus haute antiquité, porte dans l'Italie les germes de la langue, de la religion, du culte, des opinions, des usages et des arts de la Grèce. A quelque siècle que les historiens rapportent l'origine de Rome, loin qu'on y découvre les premiers pas d'une civilisation naissante, on y voit au contraire un peuple déjà enrichi des connoissances et des arts de ses voisins. Or ces voisins, quels qu'ils aient été, soit originaires du pays même, soit issus de colonies grecques, nous voyons qu'à quelques nuances près, leurs langues, leurs usages, leurs arts et leur architecture, ont eu des rapports intimes avec la Grèce.

Ainsi Rome, dès son origine, non-seulement n'eut point une architecture qu'on pût dire originaire d'Italie; mais elle ne trouva rien autour d'elle, qui, de près ou de loin, sous une forme ou sous une autre, ne vînt de Grèce ou ne se trouvât dans la Grèce. Les développemens de son existence tendirent de plus en plus à rapprocher son art de bâtir, ses monumens et leur ordonnance, des modèles de la Grèce.

Rome, de tout temps, eut donc la même architecture que les Grecs. Il n'y a donc point, à proprement parler, d'*architecture romaine*, si par cette épithète on entend une architecture originale, ou, si l'on veut, originaire de Rome.

Cependant quand on parle d'un art, et qu'on y joint le nom d'un peuple ou d'une contrée quelconque, on n'entend pas toujours, dans le langage ordinaire, que le nom de ce peuple le désigne comme inventeur particulier et exclusif d'un mode original qui imprime à tout son ensemble une physionomie, une manière d'être spéciale. Il suffit souvent d'une variété de goût, soit dans l'emploi des mêmes types, soit dans la grandeur ou la richesse des ouvrages, soit dans la physionomie que le climat y rend sensible, pour autoriser le critique à désigner un art et ses produits par l'adjonction d'un nom, soit de siècle, soit de pays en particulier.

Nous avons déjà montré que Rome avoit dû recevoir les traditions de l'architecture grecque par ses voisins les Etrusques. (*Voyez* ETRUSQUE ARCHIT.) L'histoire nous apprend que, dès son origine et dans la construction de ses premiers monumens, elle emprunta de l'Etrurie, et le goût pour les grands ouvrages, et les artistes pour les exécuter. Nous verrons, par la suite, que Rome cependant en vint à compter un assez grand nombre d'habiles architectes romains, avantage qu'elle n'eut pas dans les autres arts. L'art de bâtir tient plus particulièrement à l'orgueil et à la politique; il dut être cultivé de préférence dès les premiers siècles de Rome, qu'on regarderoit à tort comme des siècles d'ignorance.

Tite-Live fait mention du cirque tracé par Tarquin l'Ancien entre le mont Palatin et le mont Aventin, pour y célébrer avec plus de pompe qu'auparavant les fêtes et les jeux publics en réjouissance de la victoire qu'il avoit remportée sur les Latins. Les commencemens de ce cirque furent à la vérité peu de chose, mais bientôt (selon Denis d'Halicarnasse) Tarquin le Superbe l'environna de portiques couverts. Dans le même temps on travailla au grand égout. Tite-Live joint ensemble ces deux entreprises, moindres en apparence (ajoute-t-il) que celle du temple de Jupiter: elles exigèrent cependant bien plus de travail. Il s'agissoit en effet de construire des portiques autour du cirque, et de conduire sous terre les immondices de la ville dans le grand égout. Ces deux ouvrages (continue-t-il) sont tels que toutes nos magnificences modernes en approchent à peine.

Le même Tarquin (selon Denis d'Halicarnasse) avoit décoré le *Forum*, et y avoit réuni tout ce qui pouvoit contribuer à l'utilité comme à l'embellissement. Tarquin l'Ancien étoit de la ville de *Tarquinia*, en Etrurie; il connoissoit dès-lors les arts des Etrusques, et il dut apporter à Rome ce goût de grandeur et de solidité qui distinguoit alors les ouvrages de sa patrie. Ce fut donc à leur imitation qu'il résolut de rebâtir les murs de Rome, faits précédemment à la hâte. Il y employa des pierres de taille si grandes, qu'une seule faisoit la charge d'un chariot. Ce fut encore lui qui jeta les fondemens du temple de Jupiter Capitolin. Commencé par Tarquin l'Ancien, ce temple fut continué (selon Tacite) par Servius Tullius et par Tarquin le Superbe. Ce dernier fit venir des ouvriers de l'Etrurie; mais l'édifice ne fut achevé qu'après l'expulsion des rois. Sa magnificence fut telle, que toutes les conquêtes des Romains (selon les expressions de Tacite) ajoutèrent depuis à sa richesse plutôt qu'à sa beauté.

Les dimensions de ce temple et la disposition de son plan, telles que les décrit Denis d'Halicarnasse, rappellent à quelques variétés près le système architectural de la Grèce. Il avoit trois nefs dans son intérieur, et son péristyle antérieur, couronné par un fronton, ainsi que Cicéron nous l'apprend, avoit trois rangs de colonnes. Détruit deux fois dans la suite des siècles, il fut deux fois reconstruit, mais sur le même plan et sur les mêmes fondemens; il n'y eut de changement que dans le choix des matériaux, à la vérité plus précieux.

Ces documens, sur lesquels tous les historiens sont d'accord, suffisent pour donner une idée du goût des Romains dans l'architecture de leur premier âge, et montrer qu'aucun peuple ne les égala peut-être dans cette partie importante qui regarde l'utilité et les besoins publics.

Strabon a exprimé la même opinion quant au goût d'architecture des premiers Romains sous les rois qui fondèrent leur puissance; sous la république, qui l'étendit de plus en plus par la guerre et la conquête. Utilité dans les entreprises, grandeur et solidité dans les constructions, tel fut le luxe de cet art à une époque où toute magnificence, inconnue aux particuliers, étoit réservée pour les temples.

Si l'architecture, selon Vitruve, doit avoir en vue dans ses ouvrages l'utilité, la solidité et la beauté, l'*architecture romaine* aura, dans les monumens de cette première époque, rempli les deux premières conditions. Quant à la troisième, il ne nous reste rien qui puisse nous en instruire; car bien que l'idée de beauté puisse aussi s'appliquer à ce qu'il y a de plus simple en construction, et bien que la grandeur et la solidité fassent aussi partie de ce qui constitue la beauté architecturale, il faut reconnoître que Vitruve a dû comprendre sous cette dernière qualité ce que nous y comprenons aussi, c'est-à-dire ce qui tient au goût recherché des formes, à l'harmonie des proportions, à l'élégance des rapports et de tout ce qu'on appelle ornement ou décoration. Or comme cette beauté, troisième qualité que Vitruve demande à l'architecture, auroit eu besoin pour s'y développer du secours et de l'inspiration des autres arts d'imitation, tout porte à présumer que ce complément de mérite fut réservé à une époque postérieure.

Nous manquons sans doute des matériaux nécessaires pour pouvoir suivre historiquement les progrès du goût dans l'*architecture romaine* durant les siècles de la république. A peine reste-t-il quelque vestige authentique de quelque monument isolé qui appartienne à cette époque. A ce défaut, on peut trouver, soit dans la connoissance de l'état politique de ces

siècles, soit dans quelques parallèles fournis par d'autres ouvrages d'art, soit dans les témoignages des écrivains, plus d'un renseignement qui porte à croire que le génie du beau, et ce qui est à proprement parler la perfection de l'art ou l'art lui-même, aura attendu à Rome des temps plus favorables.

Nul doute que le goût de l'Etrurie ayant été celui qui initia les Romains dans la connoissance et la pratique des arts, et ce goût étant resté stationnaire chez les Etrusques, il en seroit arrivé de même à Rome si le style des arts perfectionnés en Grèce ne fût venu, favorisé encore par la richesse et le luxe des Romains, donner une impulsion nouvelle à leur architecture. Mais cette influence n'arriva point par une irruption subite. Rome, avant la conquête de la Grèce, etoit déjà fort loin de pouvoir être réputée inculte dans tous les arts d'imitation. On s'appuie trop souvent, à tort, des vers de Virgile:

Excudent alii spirantia mollius æra, etc.

Il ne faut pas faire dire au poète plus qu'il n'a dit: ces vers, loin de faire présumer l'ignorance totale des Romains dans les arts, établissent seulement entre eux et les Grecs une comparaison qui se borne à donner l'avantage aux derniers; c'est ce qui résulte des deux comparatifs *mollius* et *melius*, qui prouvent au contraire que ces arts étoient cultivés à Rome.

A l'egard de l'architecture, il falloit sans doute que les modèles de la sculpture et de la peinture grecques lui communiquassent le besoin de se mettre en harmonie avec eux, et par le sentiment des proportions et par l'élégance des ornemens. Or, c'est ce que produisit la conquête de la Grèce en faisant refluer dans Rome et les ouvrages et aussi les habiles artistes de cette contrée, car les artistes vont toujours où l'opulence les appelle. Déjà l'art de bâtir chez les Romains avoit taillé, si l'on peut dire, les monumens sur de plus grandes dimensions que ne l'avoient pu faire les petits États de la Grèce. Secondée par la richesse publique et particulière, l'architecture y trouva donc de plus vastes champs à ses conceptions, des sujets plus variés, et un emploi plus nombreux de ses richesses.

C'est ce qu'on vit déjà (et la preuve en est encore sous nos yeux) dès le règne d'Auguste. Plus d'un reste de monument datant de cette époque, nous montre la prédilection donnée à l'ordre corinthien, expression de la plus grande richesse en architecture. De cette époque est le temple célèbre appelé le *Panthéon*, reste d'un très-vaste ensemble qui, sous le nom de thermes d'Agrippa, fut l'ouvrage d'un simple particulier. Pour apprécier le goût de l'architecture à cette époque, il faut rendre à ce temple, aujourd'hui encore la merveille de Rome moderne sous le rapport de l'art, ce que tous les genres de barbarie ancienne et nouvelle lui ont enlevé de richesse, dans les bronzes de son fronton, de son péristyle, des caissons dorés de sa voûte, et les sculptures dont il etoit décoré. Qui peut douter qu'un semblable monument n'eût fait autrefois la célébrité d'une des plus grandes villes de la Grèce?

Auguste se vantoit d'avoir trouvé Rome bâtie en terre (ou en briques) et de l'avoir transformée en marbre. Cette ville devenue non-seulement la capitale du monde d'alors, mais si l'on peut dire le monde entier, par toutes les sortes de causes qui y portèrent les richesses de toutes les contrées, ne put jamais avoir de rivale. Elle devint pour l'architecture un théâtre immense, où non-seulement s'entassèrent toutes les productions des arts, mais où elles trouvèrent à se reproduire sous les formes les plus colossales et dans les plus riches matériaux. La richesse de quelques particuliers y égaloit et souvent y surpassoit la fortune ordinaire des rois. Un prodigieux accroissement de population obligea l'architecture d'augmenter, dans un grand nombre d'édifices tels que cirques, théâtres, amphithéâtres, etc. toutes les dimensions jusqu'alors connues.

Rome vit encore s'élever des monumens que la Grèce n'avoit point connus, comme des arcs de triomphe, des colonnes triomphales, des thermes qui furent des villes, des septizones et des mausolées, des naumachies, des palais de particuliers plus grands que ceux des rois, etc. Les marbres de toutes les regions connues furent exploités; l'Afrique et l'Asie lui taillèrent des colonnes; l'Egypte lui livra ses obélisques; la Grèce devint son atelier, son magasin de statues en marbre ou en bronze et de colosses de tout genre.

Avec de tels moyens, l'architecture devoit s'élever et s'éleva réellement à un point de splendeur où jamais aucune nation n'avoit pu arriver. Et ce qu'il faut dire aussi de ses ruines, c'est que, par une fatale compensation, jamais aussi autant de causes de destruction, jamais autant de siéges, d'irruptions, de pillages, jamais autant de révolutions politiques ou religieuses, ne se succédèrent sur aucune autre ville. Et cependant après la merveille de la puissance qui éleva ses monumens, on ne sauroit trouver rien de plus étonnant que la force de conservation qui en a empêché l'entier anéantissement.

Ainsi, survivant encore à elle-même dans ses débris, l'*architecture romaine* devoit devenir l'ecole nouvelle où toute l'Europe, interrogeant ses ruines, viendroit recueillir les leçons qui l'ont fait revivre et ont propagé dans le monde entier le système, le style et le goût de bâtir inventé et développé par les Grecs.

Toutefois il ne se pouvoit pas que l'art, né et perfectionné dans la Grèce, s'éloignant de sa source, appliqué, dans toutes sortes de genres d'édifice, à des combinaisons plus variées, ayant à servir et de nouveaux besoins, et surtout des idées de plus en plus orgueilleuses, ne fût contraint de chercher à briller par plus d'eclat que de pureté, et plus par la grandeur des masses que par celle des formes.

Cependant on doit reconnoître que l'architecture

avoit été de tout temps l'art favori de Rome. On ne connoît les noms d'aucun statuaire romain, et l'on connoît à peine ceux de deux ou trois peintres cités par Pline. Mais Vitruve nous apprend que Rome avoit jadis compté plus d'un architecte célèbre. Lui-même nous a transmis les noms de Fussitius, de Térentius Varron, de Publius Septimius, de Cossutius, de C. Mutius, qui avant lui avoient écrit sur leur art. Sans cette digression de Vitruve, dans sa préface, nous aurions ignoré qu'avant le siècle d'Auguste, d'où l'on a coutume de faire partir la culture des beaux-arts à Rome, plus d'un traité d'architecture y avoit été composé et publié. Vitruve vante surtout les écrits de Cossutius, et plus encore ceux de C. Mutius, homme d'un grand savoir et qui avoit achevé le temple de l'Honneur et de la Vertu. Or on sait que jamais les écrits théoriques ne précèdent les œuvres de la pratique. Aussi le même Vitruve nous dit-il que dans les siècles qui l'avoient précédé, Rome avoit eu de grands architectes, et que de son temps il s'y en trouvoit un grand nombre.

Lors donc que la conquête de la Grèce et le règne d'Auguste eurent attiré et conduit à Rome des architectes grecs, ils ne se trouvèrent point en pays étranger pour eux et pour leur talent. Mais déjà, en Grèce même, il paroît que le temps avoit pu introduire certaines variations dans certains modes d'architecture. L'ordre dorique paroîtroit avoir perdu de son caractère primitif par l'alongement de ses proportions. Ainsi voyons-nous le portique d'Auguste à Athènes s'éloigner sensiblement, dans son ordonnance, de la gravité imposante de l'ancien dorique. Cet ordre devoit, en acquérant à Rome plus d'élégance, perdre de la physionomie caractéristique de ses types originaires.

Mais le goût du luxe, l'esprit d'ostentation et de magnificence, mobiles principaux des grandes entreprises sous les empereurs, trouvèrent à s'assortir beaucoup mieux avec les formes, les proportions et les ornemens de l'ordre corinthien. On trouve peu de notions de monumens corinthiens chez les écrivains grecs, et fort peu de monumens de cet ordre dans les ruines de la Grèce. Le dorique fut l'ordre de prédilection dans son architecture, surtout celle de ses temples. Il faut dire le contraire pour Rome. C'est le corinthien qui paroît dominant partout. Aussi est-ce véritablement parmi les édifices romains qu'il faut aller chercher les modèles de ce que l'art a créé de plus parfait, quant à la disposition, au goût et au travail d'exécution de cet ordre considéré dans ses ordonnances, la sculpture de son chapiteau, et les détails de son entablement.

Plus favorable au luxe de la sculpture, en général il lui fournit encore particulièrement, pour l'ajustement de son chapiteau, les modifications les plus nombreuses. Nous le voyons en effet susceptible de recevoir toutes sortes d'emblèmes et de symboles, toutes sortes de combinaisons et de mélanges, dans le grand nombre desquels occupe une place celui des volutes ioniques avec les feuillages corinthiens, et sur lequel parut, pendant un temps, s'autoriser la prétendue existence d'un nouvel ordre, comme si une variété d'ornement dans un chapiteau pouvoit constituer un ordre. (*Voyez* COMPOSITE.)

On doit dire que l'architecture à Rome fut obligée de céder enfin et de se laisser emporter, loin de sa pureté première, au penchant pour le luxe, l'ostentation et l'abus des richesses qui, en corrompant les mœurs, altèrent aussi le goût et finissent par vicier les ouvrages de l'art.

Ainsi vit-on l'architecture romaine, après avoir épuisé toutes les ressources que peut fournir à l'artiste le goût du beau uni à celui du luxe, soit dans la combinaison des formes, soit dans celle de leurs ornemens, confondre entre eux le principal et l'accessoire, sacrifier enfin le fond de chaque chose à sa parure, et prodiguer outre mesure aux membres nécessaires d'inutiles ornemens, comme feroit celui qui, pour embellir une étoffe, la cacheroit sous ses broderies. Nous ne porterons pas plus loin, sur le goût de l'*architecture romaine*, les notions critiques qui trouvent place à plus d'un article de ce Dictionnaire.

Nous ferons remarquer toutefois en terminant celui-ci, que l'art de l'architecture ayant été dès l'origine de leur ville l'art de prédilection des Romains, celui dont la culture privilégiée avoit obtenu leur préférence dès avant le siècle d'Auguste, il en fut de même depuis. Nous voyons en effet cet art, toujours en honneur sous l'empire, flatter l'ambition de ce qu'il y avoit de plus grand, et faire naître jusque sous la pourpre impériale des prétentions de talent qui auroient excédé les bornes de l'émulation. (*Voyez* ADRIEN.) Enfin il est un dernier trait en faveur de l'*architecture romaine*, c'est qu'on la voit se soutenir à Rome et briller encore dans l'empire avec un certain éclat, après l'extinction totale des autres arts. (*Voyez* ARCHITECTURE.)

ROME. C'est pour être fidèle au plan de ce Dictionnaire que, sous le titre de cet article, on placera la notion la plus abrégée des monumens ou des restes d'architecture antique que Rome moderne a conservés. Ayant voulu réunir dans cet ouvrage l'universalité des notions historiques de l'architecture grecque et romaine, on a cru ne pouvoir rien faire de plus conforme à la nature propre d'un lexique, où l'ordre alphabétique divise toutes les matières, que de répartir les notices des monumens si nombreux de l'antiquité, aux articles portant les noms des villes où ils existent encore. C'est pour cela que le nom de *Rome*, cette métropole de l'antiquité, devoit avoir aussi dans ce Dictionnaire un article spécial, qui toutefois ne contiendra que les énoncés les plus concis, surtout des principaux monumens auxquels sont consacrés à part des articles descriptifs.

On l'a déjà fait observer, le plus éclatant témoi-

gnage de la puissance de l'ancienne *Rome* se trouve encore dans ses restes. Par l'effet du principe qui veut que toute réaction soit égale à l'action, autant il y eut de causes qui avoient contribué à l'élévation de la puissance de *Rome*, autant il en survint qui contribuèrent depuis à son anéantissement. Ajoutons que les moyens qui détruisent ont bien plus d'activité que ceux qui edifient; toutefois il faut dire que la destruction ne put achever son ouvrage à Rome. En dépit de tous les élémens de ruine rassemblés contre elle, on y voit encore plusieurs de ses monumens s'élever fièrement au-dessus de tous les édifices modernes, et lutter de nouveau contre le torrent des âges. Enfin de nouvelles causes de conservation sont venues procurer et promettre à ses débris une sorte de nouvelle vie.

Rome par sa position étant devenue le chef-lieu du christianisme, devoit être de nouveau un centre de réunion pour l'Europe et la civilisation moderne; elle devint encore par les restes de ses monumens le point de centre de l'étude des arts, et surtout de l'architecture. C'est de ce foyer non encore éteint, et rallumé par le zèle des souverains pontifes, que partirent les lumières qui firent renaître les connoissances de l'architecture grecque. Telle est la solidité de ces restes d'édifices antiques, tel en est le nombre, et telle est la diversité de leurs genres, qu'ils ont continué et continueront d'être la grande école de l'art, de la science et du goût de bâtir, chez tous les peuples et dans tous les âges.

Ce n'est pas que certains monumens des beaux temps de la Grèce n'aient, surtout dans l'ordre dorique, un caractère plus original, une plus grande pureté de goût, et un mérite d'harmonie supérieur. Il s'est aussi conservé un plus grand nombre de temples en Grèce; mais en général, il faut le dire, ces admirables monumens sont plutôt pour nous des exemplaires d'un beau abstrait en architecture, que des exemples usuels et d'une application pratique pour la plupart des édifices. *Rome* antique, au contraire, renferme dans ses débris un plus grand assortiment, si l'on peut dire, des types divers de formes, de constructions et de manières de bâtir. On y trouve l'emploi de toutes les sortes de matériaux, et dans tous les rapports que peuvent comporter tous les besoins. *Rome* avoit mis à contribution les ressources de toutes les nations qui lui étoient soumises. Cette étendue de puissance et de domination contribua sans doute à généraliser dans son architecture, et par la variété de ses monumens ou de ses bâtisses, des procédés qui n'auroient pu appartenir à un pays plus circonscrit dans son territoire et ses usages.

Mais plus ceci donne à entendre quel est le nombre et quelle est la diversité des antiquités que *Rome* présente à l'étude et aux recherches de l'architecte et de l'archéologue, plus on doit comprendre qu'une mention générale et detaillée de ces objets excéderoit les bornes de cet article. Ajoutons qu'il en est fort peu, de ceux surtout qui se recommandent plus spécialement à l'architecture, dont on ne trouve, aux noms qui les désignent, une mention plus ou moins étendue.

Nous nous bornerons donc ici à une énumération très-succincte, non pas même de toute ruine ou de tout reste d'edifice dont on peut deviner ou rétablir en idée l'ancien emploi, mais seulement des différens genres de monumens qui subsistent avec plus ou moins d'intégrité, nous contentant de citer les plus remarquables; encore restreindrons-nous ces notions à la seule enceinte de *Rome*.

En tête des restes d'antiquités auxquels l'architecture des modernes n'a cessé depuis quatre siècles de demander des leçons et des exemples, nous placerons,

Les *temples*.—En première ligne, comme le plus entier et le plus magnifique, celui qu'on appelle le Panthéon, bâti sous le règne d'Auguste, par Agrippa, restauré depuis sous les règnes de Sévère, Marc-Aurèle et Antonin. Viennent ensuite, comme étant à peu près intègres, les temples qu'on appelle de Bacchus, de Faune, de Vesta, de la Fortune virile. — Comme restes de frontispices ou de péristyles de temples construits en marbre, il faut citer ceux des temples appelés d'Antonin et Faustine, de la Concorde, de Jupiter Stator, de Jupiter Tonnant, de Mars le Vengeur.

Basiliques. — On croit en voir un reste dans ce qu'on nomme la basilique d'Antonin. Mais plusieurs anciennes églises, telles que Sainte-Agnès hors des murs, Saint-Clement, etc. sont des traditions de basiliques antiques.

Amphithéâtres.— Des restes de constructions fort considérables de l'*amphitheatrum castrense*. — Le plan général, la masse qui soutenoit les gradins, et près d'une moitié de l'élévation extérieure de celui qu'on appelle le *Colisée*. (*Voyez* AMPHITHÉATRE.)

Theatres. — Un beau fragment du théâtre de Marcellus. (*Voyez* THÉATRE.)

Cirques.— Le plan général, l'enceinte, et de fort beaux restes de construction du cirque appelé de Caracalla; quelques vestiges du grand cirque. (*Voyez* CIRQUE.)

Aqueducs.— Quoique ces grandes et nombreuses constructions, que les écrivains ont mises au rang des merveilles de l'univers, soient (ainsi que l'a voulu la nature des choses) hors de *Rome*, cependant elles en firent tellement partie et y tiennent si nécessairement, que nous avons dû leur donner ici une mention. (*Voyez* AQUEDUC.)

Égouts. (*Cloaca massima*.)— Cet ouvrage, dont la grandeur, la solidité et l'étonnante durée font encore aujourd'hui la gloire des rois de Rome, existe dans toute son intégrité et sert au même emploi. (*Voyez* CLOAQUES.)

Ponts. — Le pont *Ælius*, appelé aujourd'hui *ponte Sant-Angelo*, subsiste encore dans son entier. Il existe des restes du pont *Senatorius*, sous le nom de *Ponte rotto;* du pont *Fabricius*, sous le nom de *Ponte quatro capi;* et des vestiges, mais peu reconnoissables, de quelques autres.

Murs de ville.—L'enceinte actuelle des murailles de Rome passe pour être du temps de Belisaire. Quoique restaurées à différentes époques, ces constructions ont conservé les témoignages nombreux des différens procédés qui eurent lieu dans les travaux de fortification.

Portes de ville. — Il faut distinguer, entre autres restes de ce genre, la porte appelée aujourd'hui *porta Maggiore*, et qui s'appeloit autrefois *porta Nevia* et *Labicana*. Cette porte, formée de deux arcades, étoit, dans son attique bien conservé, un reservoir où aboutissoit l'eau de plusieurs aqueducs. On pourroit l'appeler aussi un *château d'eau*.

Arcs de triomphe.— L'arc de Titus, jadis engagé dans des constructions qui le deparoient, vient d'être dégagé et restauré. — L'arc de Septime Sévère, entier dans toutes ses parties, mais jadis enterré dans la partie de son soubassement, est maintenant tout-à-fait à découvert. — L'arc de Constantin, autrefois formé aux dépens de l'arc de Trajan, est conservé dans son entier. — L'arc des Orfèvres, curieux par ses ornemens.—D'autres arcs, tels que celui L. Verus et de Marc-Aurèle, n'ont conservé que leurs beaux bas-reliefs, qu'on voit au Capitole. (*Voyez* Arc triomphal.)

Janus. — C'est le nom qu'on donnoit à des portiques percés de quatre côtés, et offrant une arcade à chacune de leurs quatre faces. Rome en comptoit plusieurs en différens quartiers; il s'en est conservé un que l'on a jadis improprement appelé *temple* ou *arc*.

Portiques. — Sous ce nom, vague et très-général, on a compris d'autant plus de monumens, que la destruction ayant isolé beaucoup de colonnes ou d'arcades, de l'ensemble dont elles faisoient partie, on leur donne volontiers un nom qui ne semble désigner ni forme ni destination particulière. Tels sont ces restes qu'on appelle portique de Septimius, portique d'Octavie, etc.

Forum. — On appelle *forum de Nerva* un très-beau reste d'architecture qu'on admire au *Campo Vaccino*. On a découvert depuis peu les vestiges du *forum* de Trajan.

Colonnes triomphales. — Rome possède en ce genre les deux plus beaux restes d'antiquité. La colonne de Trajan, tout en marbre, et conservée dans la plus grande intégrité, présente une des principales merveilles de construction, d'architecture et de sculpture antique. La colonne Antonine, ou de Marc-Aurèle, également construite en marbre, a été restaurée et réintégrée dans toutes ses parties. — La colonne rostrale du Capitole n'est qu'une imitation, mais tout-à-fait exacte, de cette sorte de monument.

Colonne milliaire. — Sur la balustrade du perron du Capitole s'élève encore l'antique colonne, surmontée d'un globe doré, d'où l'on comptoit les milles sur toutes les voies romaines. (*Voyez* Colonne.)

Nous ne parlerons pas ici de ce nombre infini de colonnes antiques, en toutes sortes de matières, de formes, de proportions, sculptées, cannelées, lisses, etc. où l'architecte trouve des modèles de tout genre. (*Voyez* Colonne.)

Mausolées. — Au nombre des tombeaux qu'on appelle de ce nom, et dont les restes subsistent, nous nous bornerons à compter le mausolée d'Adrien, appelé aujourd'hui le château Saint-Ange, et celui d'Auguste, dont la partie inférieure existe encore. Les tombeaux, comme l'on sait, devoient être construits hors de la ville.

Pyramide. — C'est dans l'intérieur des murs actuels, et attenant à leur construction, que s'élève encore et dans toute son intégrité, grâce aux restaurations qu'on y a faites, la pyramide de C. Cestius, qu'on a décrite ailleurs. (*Voyez* Pyramide.)

Obélisques. — Ces monumens de l'art égyptien avoient été transportés autrefois, par les empereurs romains, de l'Egypte à *Rome*, pour y devenir l'ornement des cirques et de quelques autres monumens, puisqu'on sait qu'il en existoit deux à l'entrée du mausolée d'Auguste, et qu'un autre, dressé au Champ-de-Mars, servit de gnomon. Tous ces obelisques ont été restaurés et rétablis par les soins successifs de differens pontifes, pour servir de décoration au plus grand nombre des places de *Rome* moderne.

Thermes. — Ces immenses édifices, qui réunissoient à l'usage spécial des bains beaucoup d'autres destinations, ont conservé un des premiers rangs au milieu des ruines de l'antique *Rome;* quelques-uns subsistent encore dans certains restes de vastes salles. Telle est celle des thermes de Dioclétien, convertie en église; telles sont quelques autres rotondes consacrées au culte chrétien. On doit citer encore la vaste salle des thermes de Caracalla, de grandes salles souterraines qu'on croit avoir fait partie des thermes de Tite. On montre encore des fragmens des thermes d'Agrippa, auxquels se lioit le temple du Panthéon.

Il est assez probable que beaucoup de grandes constructions, auxquelles on donne arbitrairement différens noms, sont des démembremens de thermes; et cette opinion peut, sans invraisemblance, s'appliquer à ces grandes voûtes qu'on désigne sous le nom de *temple de la Paix*.

Nous ne parlerons ici ni des hypogées, ni des catacombes, ni de beaucoup d'autres ruines mal désignées par une critique routinière, et auxquelles les

nouvelles recherches assignent tous les jours d'autres dénominations.

L'objet de cet article n'a point été d'instruire celui qui étudie les monumens sous le rapport de leur destination antique, mais seulement d'en rappeler l'existence aux architectes, conformément au plan suivi dans ce Dictionnaire pour toutes les villes antiques. Nous avons cru ainsi devoir, en les indiquant, conserver aux monumens les dénominations sous lesquelles ils sont connus.

ROND, adj. synonyme de *circulaire*. On donne quelquefois ce nom à ce qu'on appelle Tore. (*Voyez* ce mot.)

Rond d'eau. On appelle de ce nom un grand bassin d'eau de figure circulaire, comme on en voit dans les jardins.

Rond-Point. C'est ainsi qu'on appelle quelquefois en architecture cette partie demi-circulaire que l'on pratique à l'extrémité d'une église en forme de basilique, et qui ressemble à une grande niche. C'est ce que les anciens appeloient *apside*, et qu'on nomme souvent aujourd'hui *cul-de-four*.

ROSACE, s. f. Nom qu'on donne dans la langue de l'ornement, en architecture, à de grandes roses qui occupent le milieu des compartimens en caissons dont on décore l'interieur des voûtes ou les superficies des plafonds.

Les *rosaces* sont susceptibles de recevoir plus d'une sorte de configuration. Comme elles sont des imitations libres et conventionnelles de fleurs ou de plantes diverses, leur composition et leur forme peuvent varier, selon le besoin qu'a l'architecte de faire produire à cet ornement plus ou moins d'effet, en raison soit des distances, soit de l'accord général, c'est-à-dire du caractère plus simple ou plus riche de la decoration dont il doit faire partie.

Ainsi voyons-nous, dans les monumens, des *rosaces* qui n'ont qu'un seul rang de feuilles; d'autres en ont deux; il s'en trouve trois à quelques-unes. Ces feuilles doivent être disposées de façon à aller par étages, et on les taille avec plus ou moins de fermeté, selon l'effet qu'on veut leur faire produire. Quelquefois les feuilles sont tenues lisses et aiguës; quelquefois elles sont dentelées, quelquefois arrondies, et elles vont en se superposant les unes aux autres. Le milieu de la *rosace* est toujours indiqué par une espèce de bouton ou de culot, qui est comme dans la nature le point de départ de toutes les feuilles.

ROSE, s. f. On appelle ainsi, peut-être à raison de leur moindre dimension, comparée à celle des *rosaces* (*voyez* l'article précédent), des ornemens du même genre, qu'on place et qu'on taille, par exemple, sous les plafonds des corniches, dans les intervalles qui séparent les modillons, comme encore dans le milieu de chaque face de l'abaque du chapiteau corinthien.

Rose de compartiment. C'est le nom de tout compartiment formé en rayons par des plates-bandes, guillochis, entrelas, étoiles, etc. et renfermé dans une figure circulaire. On voit de ces *roses de compartiment* dans les plafonds, dans des dessins de pavé de marbre circulaires ou ovales. Le même nom se donne encore à ce qu'il faut appeler des espèces de petits bouquets ronds, triangulaires ou en losanges, qui remplissent des renfoncemens de soffites, de voûtes, etc.

Rose de moderne. On donne ce nom, dans les intérieurs des églises gothiques, à ces grands vitraux circulaires, formés de nervures en pierre, dont les intervalles sont remplis de panneaux de vitres; d'où résultent des compartimens de toutes sortes de couleurs, dont l'effet est très-agréable. Ces espèces de *roses* sont sans aucun doute les objets de la décoration gothique les plus remarquables par le goût des compartimens, la diversité des couleurs, et l'effet mystérieux qu'ils produisent dans les intérieurs. On les y voit ordinairement pratiquées aux deux branches de la croisée et à l'extrémité de la nef, du côté de l'entrée.

Rose de pavé. C'est, dans un dessin circulaire, un compartiment formé de diverses rangées de pavés, soit de grès, soit de cailloux, soit de pierres noires ou de pierres à fusil mêlées alternativement, dont on orne certaines cours, des grottes, des fontaines.

Le même nom se donne au même genre de compartimens, faits aussi en pierres ou carreaux de marbre de différentes couleurs, dans les parties circulaires et intérieures des édifices.

Rose de serrurerie. Ornement rond, ovale ou à pans, que l'on fait ou de tôles relevées par feuilles, ou de fer contourné par compartimens à jour. On l'emploie dans les dormans des portes ceintrées et dans les panneaux de serrurerie.

ROSEAUX, s. m. pl. On donne ce nom à de certains ornemens en forme de cannes ou de bâtons, dont on remplit par en bas, et jusqu'au tiers, les cannelures des colonnes rudentées.

ROSETTE, s. f. Ornement de tôle ciselée en manière de rose, au milieu de laquelle passe la tige d'un bouton de porte.

ROSSELLINO (Bernard). Il en est de toutes les cultures qui ont lieu dans le domaine moral des sciences, des lettres et des arts, comme de celle à laquelle nous devons les productions de la terre. Lorsque l'on voit celle-ci parée de riches moissons qui croissent sous l'influence du soleil de l'été, on est porté à oublier qu'on les doit aux travaux de l'hi-

ver, dont la pénible trace a disparu. Cette comparaison peut surtout s'appliquer à *Bernard Rossellino*, qui vécut dans les quatorzième et quinzième siècles, où il fut occupé par beaucoup de travaux dont la mémoire s'est perdue, et auquel le sort envia le bonheur d'exécuter et de rachever les plus grandes entreprises qu'ait conçues le génie de l'architecture moderne. C'est sous ce dernier point de vue que *Rossellino* mérite une mention distinguée dans l'histoire de cet art.

Le quinzième siècle vit paroître plusieurs hommes de génie, dont on peut dire que les occasions seules leur ont manqué. De ce nombre furent très-certainement Leo-Batista Alberti (*voyez* ALBERTI) et *Bernard Rossellino*. Tous deux, associés par la confiance du pape Nicolas V aux grands travaux qui devoient illustrer son règne, ils devancèrent Bramante dans la conception de la basilique de Saint-Pierre et du Vatican. Rome, en effet, n'a point eu de pontife, sans excepter Jules II, aussi ardent amateur des arts et des monumens que Nicolas V. Il conçut de lui-même les plus vastes projets, et ses connoissances étoient au niveau de son goût; car, ainsi que l'observe Vasari, si les artistes pouvoient diriger ses connoissances, il n'étoit pas moins propre à les diriger dans leurs travaux. *Et*, continue-t-il, *ce qui contribue puissamment au succès des grandes entreprises, c'est que celui qui les commande, connoisseur lui-même, soit capable d'une décision prompte; car s'il est irrésolu, et si, au milieu de divers projets, il reste flottant entre le oui et le non, il perd souvent sans fruit et laisse passer le temps d'exécuter.*

Leo-Batista Alberti, dont Nicolas V sut apprécier le génie, ne paroît cependant avoir eu d'autre part que celle du conseil dans les grands projets que ce pape méditoit: *Bernard Rossellino* fut son architecte favori. Ce fut lui, en effet, qui donna les premiers plans d'une nouvelle basilique de Saint-Pierre. Déjà une partie du chevet de l'église étoit hors de terre lorsque Nicolas V mourut. Ainsi le seizième siècle hérita non-seulement de l'entreprise, mais encore de l'honneur d'en avoir eu l'idée.

Gianozzo Manetti, dans la Vie du pape Nicolas V, nous a transmis une description du projet général de *Rossellino*, dont quelques détails ont pu influer sur la destinée du plus grand monument moderne.

Encouragé par le génie de Nicolas V, *Rossellino* conçut son projet, avec ses accessoires, dans des dimensions qui paroissent fort rapprochées de celles qu'offre l'ensemble du monument actuel, mais dont nous ne reproduirons pas le parallèle. On voit par les récits de Manetti que l'église, composée sur le plan des anciennes basiliques, devoit être précédée par trois grands vestibules. Entre celui qui tenoit à l'église et le second, étoit une cour environnée de portiques, et qui renfermoit les logemens des chanoines. Au milieu etoit une grande fontaine, couronnée par une pomme de pin (probablement celle du mausolée d'Adrien, aujourd'hui au belvedère du Vatican).

En avant de ce vestibule, élevé sur une grande esplanade à degrés, s'étendoit une vaste place de cinq cents pas de long, sur cent de large; elle étoit environnée de colonnes. A cette place venoient aboutir trois rues formant la *patte d'oie*, et faisant partie du projet général qu'avoit conçu Nicolas V de rebâtir à neuf tout le quartier de *Borgo Nuovo*.

Bernard Rossellino fut aussi l'auteur du plan encore plus vaste de ce quartier entièrement renouvelé, qui devoit devenir en quelque sorte une ville nouvelle qu'on auroit appelée la *ville du Vatican*. Trois grandes rues, avec des portiques couverts, auroient conduit à Saint-Pierre et au palais pontifical. Ce palais devoit être reconstruit à neuf, et renfermer tous les bureaux, offices, tribunaux administratifs, civils et ecclésiastiques. Il paroît que quelques-uns de ces travaux eurent un commencement d'exécution; et une tour que l'on voit encore s'appelle la tour de Nicolas V.

Bernard Rossellino fut employé par ce pape à la restauration ou reconstruction de ce qu'on appelle à Rome les quarante églises ou les églises à station. Il répara Santa-Maria in *Transtevere*, Sainte-Praxède, Saint-Théodore, Saint-Pierre-aux-Liens et beaucoup d'autres.

Le zèle du pape et la capacité de *Rossellino* s'étendirent à tous les objets d'amélioration et d'embellissement dans la ville de Rome. Ses murs furent réparés, et fortifiés par des tours de distance en distance; le château Saint-Ange fut mis en état de défense en dehors, et embelli dans son intérieur. Depuis l'empereur Adrien, Rome n'avoit pas vu de prince possédé de la passion de bâtir comme le fut Nicolas V.

Bernard Rossellino ne fut pas seulement à la tête des architectes de son siècle, il prit aussi rang parmi les premiers sculpteurs de cette époque. Son frère *Antonio*, livré plus particulièrement à la sculpture, paroît avoir été son maître dans cet art; il mourut jeune, et *Bernardo*, héritier de son talent, lui succéda aussi dans ses entreprises.

Les mausolés du quinzième siècle, dont on a fait connoître le goût et la composition (*voyez* MAUSOLÉE), étoient alors une source assez féconde de grands ouvrages pour la sculpture. Le genre d'idées et de sujets que l'usage du temps avoit accrédité dans les églises, exigeoit généralement, surtout par l'emploi des parties d'ornement architectural, qu'on y introduisit le concours du sculpteur et de l'architecte. *Bernard Rossellino*, réunissant les deux talens, se montra, pour son siècle, supérieur dans l'un et l'autre genre. Il porta la finesse du ciseau, la grâce de l'ornement et le bon goût des détails décoratifs, à un point qui fit mettre un de ses ouvrages sous le nom du sculpteur le plus célèbre alors en ce genre (*Deside-*

rio da Settignano) : je veux parler du tombeau de la bienheureuse Villana. M. Cicognara a réfuté l'erreur où étoient tombés les biographes, sur ce point, par la découverte du marché passé pour cet ouvrage, entre *Bernard* et le procureur du couvent de Santa-Maria-Novella, en 1451.

Mais le plus bel ouvrage en sculpture de *Bernard Rossellino* est le mausolée du célèbre historien de Florence, Leonardo Bruni d'Arezzo, qu'on voit dans l'église de Sainte-Croix, en face de celui de Michel-Ange. C'est un chef-d'œuvre de sagesse, de bon goût et de délicatesse d'exécution. Les anges qui, sur le soubassement, sont représentés de bas-relief accompagnant et supportant la table de l'épitaphe, offrent, dit M. Cicognara, une sculpture égale à celle de Lorenzo Ghiberti. Les deux aigles semblent être l'ouvrage d'un ciseau antique. En voyant cet ouvrage, qu'on prendroit pour une émanation de l'antiquité, on est forcé d'avouer que depuis cette époque l'art n'a rien produit, en ce genre, de plus excellent.

ROSSI (Jean-Antoine de), né en 1616, mort en 1695.

Antoine de Rossi naquit près de Bergame, dans une terre appelée *Brembato*. Il reçut quelques notions d'architecture d'un maître des plus obscurs, et ce fut sans avoir appris à la dessiner qu'il parvint à en faire. Aussi fut-il souvent obligé d'avoir recours à une main étrangère pour rendre ses idées. Mais l'art de l'architecture consiste beaucoup moins dans l'exécution graphique que dans les combinaisons de l'esprit. Or ce fut là ce que lui enseignèrent les beaux monumens de l'antiquité, et il sut profiter de leurs leçons.

Un des ouvrages d'*Antoine de Rossi* qu'on se plaît davantage à citer est, à Rome, le palais Renuccini, construit dans la rue du Course. Certainement sa façade, qu'on voit dans la seconde partie du Recueil des palais de Rome par Falda, présente une masse dont la proportion, la disposition et le bel accord rappellent le genre et le caractère des plus beaux ouvrages du seizième siècle : belle division des étages ; justes rapports entre les pleins et les vides ; sagesse et sobriété d'ornemens, sauf quelques détails capricieux dans les chambranles. On fait moins de cas de la partie de ce palais qui est en retour, ainsi que de son entrée qu'on trouve sombre, défaut que l'on croit dû à la nature de l'emplacement.

Mais il faut citer comme l'ouvrage le plus remarquable d'*Antoine de Rossi* le grand palais Altieri, un des plus célèbres de Rome, et qui à la beauté de l'extérieur joint aussi la magnificence de l'intérieur. La division de ses étages est des mieux entendue ; l'espacement des fenêtres ne l'est pas moins : les frontons qui en couronnent les chambranles sont purs, et exempts de tout détail inutile ou bizarre. L'ensemble de toute cette masse est grandiose et du plus bel effet. L'entablement, sans être des plus purs, a, par ses rapports avec les consoles et les petites fenêtres du *mezzanino*, intercalées avec elles, l'avantage d'offrir un couronnement riche sans lourdeur, et varié sans confusion. On trouve un peu grêles les deux colonnes qui accompagnent la porte d'entrée.

La cour de ce palais forme un grand quadrangle environné de portiques ou d'arcades dont les piédroits sont ornés de pilastres. L'architecture en est gracieuse, et par cela même répond moins qu'il l'auroit fallu au caractère riche et grave en même temps de l'extérieur. L'escalier est vaste et bien éclairé. Malheureusement ce palais n'a pas été entièrement complété. Sa partie la plus étendue est plus haute que celle qui donne sur la place du Jésus. On regrette qu'un aussi grand ensemble manque de la régularité qui devoit en opérer l'achèvement.

Antoine de Rossi éleva encore les palais *Astalli* et *Muti* au pied du Capitole. Il construisit l'hôpital des femmes à Saint-Jean-de-Latran, l'église de Saint-Pantaléon, la chapelle du Mont-de-Piété, joli ouvrage, mais un peu incorrect ; l'église de la Madeleine, qu'il laissa imparfaite. Après lui elle fut terminée par divers artistes qui ne lui épargnèrent ni défauts ni ridicules, tant au dedans qu'au dehors.

Le grand nombre d'édifices construits par *Antoine de Rossi*, soit à Rome, soit en d'autres pays, lui procura une fortune considérable pour le temps ; on l'évalua à plus de 80 mille écus romains (400,000 liv. de France). N'ayant point d'enfans, il disposa de sa fortune en bonnes œuvres. Il en fit trois parts : une qu'il laissa à l'hôpital de la Consolation, l'autre à l'église appelée *Sancta-Sanctorum ;* et il consacra la troisième à doter de pauvres filles. Son désintéressement égala sa fortune ; la générosité étoit en lui une qualité naturelle.

Quant à l'architecture, on doit dire que sa manière fut grande et large. Nul n'eut plus d'habileté pour trouver les moyens d'éclairer les intérieurs. Son goût d'orner a de l'ampleur. Il possédoit particulièrement l'art de s'accommoder aux emplacemens, d'en tirer un parti avantageux, et de donner de la grandeur aux plus petits espaces.

ROSSI (Mathias de), né en 1637, mort en 1695.

Cet architecte ne fut point fils d'Antoine de Rossi dont on vient de parler, mais bien d'un certain Marc-Antoine de ce nom, architecte médiocre, auquel il dut une bonne éducation.

Après s'être livré à l'étude des belles-lettres et de la géométrie, il entra dans l'école de Bernin, qui l'affectionna plus que ses autres élèves, qui le conduisit avec lui en France, et l'employa toujours de préférence dans ses plus grands travaux.

Mathias de Rossi eut à diriger la construction d'un palais que Clément IX fit bâtir à Lamporechio, et celle d'une église à Monterano. Par ordre du pape, il publia un rapport étendu sur l'état de la coupole de Saint-Pierre, dans lequel il prouva d'abord que

toutes les craintes qu'on avoit de sa ruine étoient chimériques, et ensuite que Bernin n'avoit fait que suivre le projet des auteurs de la coupole, en pratiquant une niche et un balcon dans les énormes piliers qui la supportent.

Bernin mort, *Mathias de Rossi* succéda à la plupart de ses emplois, et le remplaça comme architecte de Saint-Pierre. On cite parmi ses ouvrages le mausolée de Clément X dans le temple du Vatican, le bâtiment de la douane à *Ripa grande*, une grande partie des constructions du palais de Monte-Citorio.

Mathias de Rossi avoit suivi Bernin en France pour prendre part à ses travaux. Il mérita les bonnes grâces de Louis XIV, et il exécuta le modèle du palais du Louvre. Les travaux ayant été suspendus par la guerre, il quitta la France comblé d'honneurs et de présens.

De retour en Italie, il construisit, pour le prince Pamphile à Valmontone, une charmante église en rotonde, de forme elliptique, et surmontée d'une coupole de bon goût.

Innocent XII chargea *Mathias de Rossi* d'aller examiner les marais appelés *Chiane*, et de lui faire un rapport exact sur les dommages que les eaux avoient pu occasioner dans le voisinage. De retour de cette mission, il fut attaqué à Rome d'une violente rétention d'urine, dont il mourut à l'âge de cinquante-huit ans.

Mathias de Rossi fut universellement regretté, autant pour ses qualités personnelles que pour son talent. Il avoit d'agréables manières, des mœurs distinguées, et de la gaîté dans le caractère. Quant à son art, on doit dire qu'il y avoit de profondes connoissances. Il dessinoit bien, composoit avec facilité; et son style, pour l'âge où il vécut, ne manque pas d'une certaine correction.

ROSSIGNOL, s. m. Coin de bois qu'on met dans les mortaises qui sont trop longues, lorsqu'on veut serrer quelques pièces de bois, comme jambes de bois et autres objets semblables.

ROSTRALE (Colonne). (*Voyez* Colonne.)

ROSTRES, s. m. pl. On doit se représenter ce qu'on appeloit à Rome les *rostres*, comme une sorte d'estrade formée en manière de tribune dans la figure même d'une proue de vaisseau; ou bien comme une tribune plus ou moins étendue et placée sur un soubassement qu'on auroit orné de ces becs de navire que les Romains appeloient *rostra*.

On a fait voir, à l'article *mausolée*, la grande composition du bûcher d'Ephæstion s'élevant sur un soubassement orné de proues de vaisseaux. De même les Romains avoient décoré leur *forum*, c'est-à-dire leur place principale, avec les becs des navires enlevés sur les Carthaginois dans le premier combat naval qu'ils eurent avec eux. Il est permis de croire que cette espèce de trophée temporaire avoit pu être dans la suite converti en matière plus durable, et que les proues de vaisseaux purent devenir, dans la décoration de l'architecture romaine, un ornement courant, comme nous voyons qu'on les employa d'une manière allégorique dans la colonne rostrale.

Cet ornement, qui n'étoit probablement que dans une partie de la place, lui donna son nom, ainsi qu'à une autre place; car il y avoit à Rome deux *rostres* (*vetera* et *nova*).

Les *rostra nova* furent aussi appelés *Julia*, soit parce qu'ils étoient situés auprès du temple d'Auguste, soit comme ayant été l'ouvrage de Jules-César, soit enfin qu'Auguste en eût ordonné la restauration.

ROTIE, s. f. On donne ce nom, dans le bâtiment, à un exhaussement qu'on pratique sur un mur de clôture mitoyen, et de la demi-épaisseur de ce mur, c'est-à-dire d'environ 9 pouces, avec de petits contreforts d'espace en espace qui portent sur le reste du mur. Cet exhaussement a pour objet, soit de se couvrir de la vue d'un voisin, soit d'offrir un supplément d'espace pour palisser les branches d'un espalier.

Suivant la coutume des bâtimens, ce supplément ne doit pas excéder 10 pieds sur le chaperon, y compris la hauteur du mur, à moins de payer les charges.

ROTONDE, s. f. Nom général qu'on donne à un édifice circulaire, mais particulièrement à celui qui l'est à l'intérieur comme à l'extérieur, et qui se termine en coupe ou couverture également circulaire ou sphérique.

Nous avons déjà fait observer qu'on ne trouve dans tous les monumens de l'Egypte aucune trace de *rotonde* ou de bâtiment circulaire. Ce n'est pas qu'il eût été plus difficile aux Egyptiens qu'aux autres peuples de tracer un plan circulaire, et de façonner les matériaux au gré de la légère proportion de courbure qu'eût exigée l'élévation pour répondre à la forme du plan; la véritable raison qui nous paroît expliquer cette absence de *rotonde* chez eux, c'est le manque des moyens de couverture.

Il faut en effet toujours poser, dans les inventions comme dans les travaux de l'architecture, la préexistence de quelque pratique fondée sur les causes naturelles. Les arcs et les voûtes n'ont rien d'assez difficile à imaginer pour qu'on puisse supposer qu'une nation ait long-temps construit en pierres sans avoir eu l'idée de les tailler en claveaux; mais cette idée exigea pour se produire que l'usage eût amené et rendu nécessaires de grandes ouvertures, et le besoin de les couvrir. En Egypte, les premiers erremens de la construction en pierre avoient suffi au besoin d'unir les colonnes, et de couvrir les galeries par de grandes dalles d'un seul morceau; cela une fois pratiqué, le fut toujours. Les temples, à ce qu'il paroît,

n'eurent jamais besoin de ces salles intérieures qui veulent d'immenses couvertures; et la pénurie du bois en Egypte dut, avec les pratiques déjà consacrées, concourir à repousser l'idée d'employer la charpente dans les édifices.

C'est pourtant, beaucoup plus qu'on ne pense, l'emploi du bois et la facilité de couvrir les intérieurs en charpente, qui dûrent faire naître et propager la pratique des arcades, comme celle des voûtes et des coupoles bâties en matériaux solides. La charpente donnant des moyens simples et économiques de réunir sous une vaste toiture les plus grands espaces, ou les salles les plus étendues, et cet usage une fois devenu un besoin, le progrès naturel des idées dut porter à remplacer les ouvrages de la charpente par des constructions plus solides et plus durables. On banda en pierre les ceintres des arcades; de proche en proche on en vint à voûter des intérieurs de portiques et des espaces plus larges; et enfin on éleva en matériaux solides les couvertures des *rotondes*.

L'usage du bois étant entré comme élément dans tous les essais de l'architecture en Grèce, devoit conduire à ces résultats; et on pourroit l'affirmer quand l'histoire des monumens ne le prouveroit pas.

D'abord, que les Grecs aient construit ce que nous appelons des *rotondes*, c'est ce qu'on ne peut révoquer en doute; ensuite qu'ils aient employé la charpente à couvrir en forme ceintrée de semblables intérieurs, c'est encore plus certainement prouvé. Nous avons vu au mot *odéon* que ce monument avoit sa couverture faite avec les antennes des vaisseaux des Perses, et que sa forme pyramidale rappeloit l'idée de la tente de Xerxès.

Mais les Grecs appeloient précisément ce que nous appelons *rotonde*, de deux mots qui ont la même signification, *oikèma periphères*. C'est sous ce titre que Pausanias (*lib.* v, *cap.* xx) nous décrit l'édifice nommé *Philippeum*. C'étoit un monument élevé en l'honneur de Philippe, roi de Macédoine; il étoit voûté en bois, et au sommet se trouvoit un pivot de bronze (probablement fait en forme de fleuron) qui servoit de lien aux poutres dont se composoit la couverture.

Les Grecs appeloient encore *tholos* ce que nous nommons *rotonde*. Pausanias (*lib.* ii, *cap.* xxvii) parle d'un monument qu'on voyoit à Epidaure. C'étoit une *rotonde* (*oikèma periphères*) construite en marbre blanc; on l'appelle, dit-il, *tholos;* c'est un ouvrage digne d'admiration. Il donne également le nom de *tholos* à un édifice d'Athènes (*lib.* i, *cap.* v) où les prytanes avoient coutume de sacrifier. Mais un édifice plus ancien étoit, à Orchemènes, le trésor de Minyas, merveille, dit Pausanias, non moins étonnante que celles qu'on peut voir dans la Grèce et ailleurs. Il étoit en *rotonde* (*periphères*), construit de marbre; il se terminoit par un comble qui n'étoit pas trop aigu. Cette couverture (que nous appellerions une *coupole*) étoit en pierres, auxquelles une clef de même matière servoit de résistance.

Ainsi l'on voit que, dès la plus haute antiquité, il y eut en Grèce des coupoles, non-seulement en bois, mais construites en voûtes de pierre; et nous avons dû placer ici des notions qui tendront à modifier sur ce point ou à multiplier celles que l'on trouve au mot *coupole*. (*Voyez* cet article.)

Nous avons à cet article embrassé trop au long les notions et les descriptions des *coupoles* chez les Romains, et jusqu'aux siècles du moyen âge, pour que nous nous permettions de les reproduire ici sous le mot de *rotonde*, qui, d'après l'usage, est devenu synonyme de coupole. Nous nous bornerons donc à dire que sous le nom de *rotonde* on designe même vulgairement à Rome le grand monument connu par tout le monde sous le nom de *Panthéon;* que Rome compte encore beaucoup d'autres *rotondes* antiques, telles que celle que l'on appelle de *Minerva medica*, quoique son plan soit polygone; celle d'un temple antique, actuellement Saint-Côme et Saint-Damien; celle d'un temple de Bacchus, aujourd'hui Sainte-Constance; enfin plusieurs salles des thermes de Caracalla et de Dioclétien, et qui existent encore ragréées et restaurées, l'une sous le nom d'église de Saint-Bernard, l'autre comme formant le vestibule de l'église des Chartreux. Dans la baie de Pouzzol on admire aussi deux grandes constructions antiques, voûtées en forme de *rotonde*, qu'on dit être l'une un ancien temple de Diane, l'autre un temple de Vénus (*Voyez* Coupole.)

Le mot de *rotonde*, quoique synonyme, ainsi qu'on l'a dit, du mot coupole, ne nous paroît cependant point applicable, d'après l'usage, à ces grandes constructions modernes que l'on appelle le plus souvent *dômes* ou *coupoles sur pendentifs*. Sans doute si, décomposant l'ensemble des églises qui en sont ornées, on veut examiner et juger ces dômes en eux-mêmes, et abstraction faite de l'ensemble dont ils font partie, ils seront des *rotondes;* mais il semble qu'on nomme plus volontiers de ce nom les coupoles isolées qui portent de fond et forment à elles toutes seules le monument. Rome moderne compte beaucoup de ces édifices, construits surtout dans le dix-septième siècle. On citera dans le nombre l'église de Saint-André à Monte Cavallo pour le noviciat des Jésuites, architecture de Bernin (*voyez* Bernin), et les deux églises de la place del Popolo, construites par Charles Rainaldi. (*Voyez* son article.)

Il est peu de grandes villes qui n'aient quelques églises en *rotonde*. La chapelle de l'Escurial, qui est la sépulture des rois d'Espagne, est appelée le *Panthéon*, parce qu'à l'imitation de celui de Rome elle est bâtie en *rotonde*.

La grande chapelle des Médicis, et qui est aussi leur sépulture à Florence, est une vaste et magnifique *rotonde*, dont nous avons parlé à l'article Nigetti.

La chapelle des Valois étoit jadis une *rotonde*, dont on doit regretter la destruction. Paris a aussi quelques *rotondes;* telle est (rue Saint-Antoine) l'église de la Visitation de Sainte-Marie, bâtie par François Mansard, et dont on a fait une mention expresse à l'article de cet architecte. Telle est, dans une beaucoup plus grande proportion, l'église de l'Assomption, dite aujourd'hui *de la Madelaine*.

Nous devons dire qu'on peut encore appeler et qu'on appelle effectivement *rotonde* certaines constructions sur un plan circulaire, qui se composent d'un seul rang de colonnes. Plusieurs temples antiques, entre autres celui qu'on nomme de *Sérapis*, à Pouzzol, consistoient en une colonnade de ce genre, et on les appeloit *monoptères*, c'est-à-dire n'ayant que des colonnes sans mur. Dans les jardins de Versailles on voit une semblable *rotonde*, formée de colonnes en marbre.

ROUET, s. m. Assemblage circulaire, à queue d'aronde, de quatre ou plusieurs plate-formes de bois de chêne, sur lequel on pose en retraite la première caisse de pierres ou de moellons à sec, pour fonder soit un puits, soit un bassin de fontaine.

On donne encore le nom de *rouet*, par exemple :

A l'enrayure de charpente, ronde ou à pans, d'une flèche de clocher ou d'une lanterne de dôme;

A une roue garnie de dents, placée sur l'arbre d'un moulin à vent ou à eau, laquelle engrène avec les fuseaux de la lanterne;

A une petite roue de bois dur ou de métal, cannelée sur son épaisseur, au centre de laquelle est un axe, et qui, étant placée dans une chappe, forme une poulie.

En serrurerie, à un morceau de tôle arrondi en élévation pour servir de gardes. Il y en a un très-grand nombre, qu'on distingue par des noms différens.

ROUGE-BRUN. Rouge auquel on a mêlé du noir. (*Voyez* Couleurs.)

ROULEAU, s. m. Espèce de cylindre, le plus souvent en bois, qui sert à mouvoir les plus pesans fardeaux pour les conduire d'un lieu à un autre.

Il y a de ces *rouleaux* qu'on nomme *sans fin*, ou *tours terriers*, parce qu'on les fait tourner au moyen de leviers. Ils sont assemblés sous une poulie avec des entre-toises ou des moises.

ROULEAUX, s. m. pl. Les ouvriers appellent ainsi vulgairement, au lieu du mot enroulement, les parties qui terminent en rond les modillons ou les consoles, et encore les parties contournées des panneaux et ornemens qui se répètent en serrurerie.

On donne encore le nom de *rouleaux* aux enroulemens des parterres. (*Voyez* Enroulement.)

ROULONS, s. m. pl. On appelle ainsi les petits barreaux ou échelons d'un ratelier d'écurie quand ils sont faits au tour en manière de balustres ralongées, comme cela se pratique dans les belles écuries.

On nomme de même *roulons* les petits balustres des bans d'église.

ROUTE, s. f. Est un synonyme de *chemin*, de *voie*. Ce mot a peut-être, en français, une plus grande extension d'idée dans l'expression des distances à parcourir. Ainsi on dira plutôt la *route* que le chemin de Paris à Marseille.

Le mot *route* n'est guère d'usage dans le jardinage. On fait des allées dans un jardin, mais on pratique des *routes* dans un grand parc. L'idée de *route* semble devoir comporter celle d'une voie pratiquée pour pouvoir y aller et rouler en voiture. Cela même, en donnant la définition du mot la plus claire, en indiqueroit peut-être aussi l'etymologie, qui seroit le mot *rota* (roue). Les anciens personnifioient les voies publiques sous la figure d'une femme appuyée sur une roue. La roue étoit le symbole de la route.

RUBAN, s. m. C'est, sur un des profils de l'architecture, un ornement composé et taillé par la sculpture à l'imitation d'un ruban qui s'enrouleroit sans fin sur une baguette. On taille cet ornement avec plus ou moins de relief et plus ou moins d'évidure.

RUDENTURE, s. f. Nom que l'on donne à une sorte de bâton, soit simple, soit taillé en manière de corde ou de roseau, dont on remplit fort souvent jusqu'au tiers, à partir d'en bas, les cannelures d'une colonne; on appelle alors ces cannelures *rudentées*.

Au mot Cannelure on a déjà fait connoître l'origine de la *rudenture*, en montrant la raison qui la fit employer et le genre d'utilité dont elle peut être. Son objet principal est d'affecter plus de solidité dans les parties inférieures de la colonne, comme aussi de fortifier les arêtes de la cannelure en les garantissant des chocs auxquels elles se trouvent exposées, surtout à rez-de-chaussée. Cela étant, il conviendroit de ne les pratiquer ni dans la partie supérieure des colonnes, ni dans celles qui, par leurs diverses positions, sont placées hors des atteintes dont on a parlé. Le besoin de la *rudenture* n'existant plus dans ces deux cas, ceux qui ne laissent pas de l'employer font seulement voir qu'ils ne la considèrent que comme un ornement qui ne signifie rien.

Pareille chose se doit dire de ceux qui sur plus d'un objet lisse, comme sur certaines gaînes en manière de termes, ont employé de ces baguettes en bas-relief, telles qu'on en place dans le creux des cannelures.

RUDÉRATION, s. f. Vitruve appelle de ce nom une maçonnerie assez grossière, que l'on nomme en français *hourdage*. On l'employoit jadis particulière-

rement aux aires des planchers et des pavemens. (*Voyez* Aire.)

RUDUS. Est le mot employé par Vitruve pour signifier les espèces de matériaux, tels que plâtras ou pierrailles, avec lesquels on faisoit le second massif des *aires antiques*.

RUE, s. f. Nom qu'on donne à l'espace de terrain qui, dans les villes, reste libre pour la voie publique, entre les maisons ou les bâtimens dont elle est bordée.

Une ville est un composé de bâtimens, de rues et de places publiques. Au mot Place on a eu l'occasion de faire observer que la beauté des *rues* et des places est ce qui contribue le plus à celle des villes; mais que chez les modernes il s'est donné peu d'occasions de les établir de prime abord sur des plans réguliers, propres à produire des *rues* droites et d'une largeur proportionnée. On voit au contraire dans l'antiquité beaucoup de villes se former par des fondations nouvelles de colonies, qui s'établissant sur des espaces libres, procédoient avec ordre à la nouvelle distribution des terrains. On commençoit par tracer le plan de l'enceinte et des murs qui devoient la borner; on déterminoit ses expositions, on fixoit le nombre et la position de ses portes. De là pouvoient résulter certaines directions générales qui, mises en rapport avec les principaux monumens commandés par le besoin et par l'usage, pouvoient faciliter d'heureuses communications entre les *rues*, et leur procurer une régularité qu'on cherche souvent en vain à leur donner après coup.

Peu de villes modernes ont eu de semblables commencemens. On voit qu'en général ce que l'on appelle ordinairement le hasard a produit les premières directions des suites ou des masses de bâtimens et de maisons, ainsi que des espaces qui les séparent, pour former la voie publique. Dès qu'une position heureuse a commencé de former une aggrégation de maisons et de *rues* plantées ou alignées sans ordre, mais à laquelle on peut donner le nom de ville, on voit s'établir de toutes parts à l'entour, des habitations d'abord isolées, puis formant des groupes de maisons ou villages, qui deviendront peu à peu un des appendices de la ville, et par la suite ses faubourgs. En effet, de ces villages à la ville il se forme progressivement, par des bâtisses intermédiaires, des espèces de liaisons qui finissent par produire des *rues* accessoires, lesquelles deviendront un jour plus ou moins centrales, à mesure qu'augmentera la circonférence de la ville. Dès-lors, comme on le voit, le hasard seul des localités aura laissé se former, avec plus ou moins de rectitude ou de courbure, les directions qui donneront aux *rues* leurs alignemens ou leurs circuits.

Il arrivera aussi, dans la suite des temps, que l'accroissement de population et de richesse sollicitant de nouveaux agrandissemens, on construira tout exprès des quartiers neufs, sur des plans arrêtés d'avance, aux extrémités de cette ville. Alors les *rues* qu'on y bâtira ou qu'on y projettera seront percées régulièrement; et, soumises pour les constructeurs à des conditions communes d'alignement, elles deviendront les plus belles de la ville.

On fait consister ordinairement la beauté des *rues* dans leur largeur et leur alignement. Sous ces deux rapports, il n'y a point de ville qui ait de plus belle *rues* que Turin et Londres; la première, parce qu'elle est en grande partie de construction nouvelle; la seconde, parce qu'après le grand incendie de 1680, elle fut toute rebâtie sur des alignemens donnés. On voit dans cette dernière ville des *rues* de plusieurs milles en longueur, telle que la *rue* d'Oxford, et d'une largeur proportionnée. Berlin et Saint-Pétersbourg sont des villes récentes, et qui, par cette raison, n'ont point eu à réparer les fautes du hasard et les irrégularites d'une formation successive dans un long cours de siècles.

L'antique Rome fut très-loin de jouir d'un tel avantage. Ses *rues* étoient généralement tortueuses. Probablement l'incendie de Néron aura donné lieu d'y redresser plus d'un quartier. On croit en effet que la Rome moderne doit à l'ancienne quelques grandes et belles ouvertures, telles que celles des trois *rues* qui aboutissent à la porte *del Popolo*; telle encore que celle des quatre grandes *rues* qui se traversent aux *Quatro Fontane*.

Une ville très-remarquable, et peut-être la plus remarquable de celles qu'on connoît, est la capitale de la Sicile, Palerme, dont le plan général consiste de même en quatre grandes et longues *rues* faisant une croix à quatre branches égales, et qui, coupant ainsi la ville dans son centre, vont aboutir chacune à une grande porte bâtie en arc de triomphe; de belles places, des monumens divers, des fontaines, varient l'aspect de toutes les *rues*, qui généralement présentent, dans leur alignement, les plus belles masses de constructions et de palais.

Si la beauté des *rues* devoit tenir uniquement à l'uniformité et à la régularité topograhique, Londres auroit l'avantage sur toutes les villes. Mais elle démontre bientôt que cet effet s'use en peu de temps. On est forcé d'y reconnoître qu'une monotonie aussi constante que prolongée amène un invincible ennui, si les créations dé l'architecture et les aspects variés de ses masses contrastantes ne viennent, en récréant la vue, intéresser aussi l'esprit et le goût.

Ainsi la ville de Gênes, bâtie en amphithéâtre sur un terrain fort élevé, superbe à voir de dehors, s'est trouvée intérieurement tellement resserrée, que le plus grand nombre de ses *rues* n'a pu recevoir un développement propre à la largeur qu'elles auroient exigée. Cependant on a trouvé le moyen d'aplanir au bas de ses collines un assez grand espace, où deux nouvelles et fort larges *rues* ont été pratiquées. On veut parler de la *rue Neuve* et de la *rue Balbi*. Ces deux *rues* mériteroient à peine d'être citées pour

leur étendue, si on les compare sous ce rapport à toutes celles dont presque toutes les grandes villes nous offrent des exemples; cependant rien n'approche ailleurs de la magnificence, de la richesse, de la variété des masses d'édifices qui les bordent: frappé des effets à la fois grandioses et pittoresques qu'elles présentent, on se croiroit transporté devant ces décorations de théâtre où le pinceau produit à volonté les plus dispendieuses merveilles. L'impression de la simple grandeur linéaire des plus vastes *rues* dans d'autres cités s'évanouit promptement : ces deux *rues* de Gênes restent dans la mémoire comme modèle idéal de la plus grande beauté d'une ville.

C'est qu'effectivement il n'appartient qu'à l'architecture de produire ce qui fait la véritable beauté des *rues :* je parle de cette beauté qui ne repousse pas l'uniformité, mais qui souvent n'en a pas besoin : je parle de cette beauté que procurent les lignes variées ou cadencées d'édifices qui se succèdent sous des niveaux différens : je parle de celle qui résultera de la variété des compositions, des divers emplois de colonnes, des ordonnances plus ou moins riches, des portiques ou vestibules en avant, des masses de construction pittoresque, de l'effet même diversifié des matériaux mis en œuvre.

Mais ce sont là de ces beautés qu'on ne sauroit commander pour l'embellissement des villes. Il y faut l'accord des mœurs, du goût public, des circonstances politiques, et surtout de quelques causes physiques. Au nombre de ces dernières il faut mettre celle qui, refusant à quelques pays l'usage habituel des matériaux que réclame l'architecture, force les habitans d'une ville de se rabattre sur les soins de propreté, d'uniformité et de regularité auxquels chacun peut facilement contribuer. Lorsque des circonstances ou des causes impérieuses se refusent aux grandes beautés d'une ville, il faut se contenter d'y operer certains redressemens ou élargissemens de *rues*, certaines améliorations de police qui contribuent à la commodité et à l'agrément des habitans.

Entre les soins qui procurent ces avantages, il faut compter le pavement et le nivellement des *rues*. Là où leur largeur ne permet pas l'usage des trottoirs pour les gens de pied, le pavé doit être encore plus soigné; il doit être dressé, battu et consolidé selon le genre de matière fourni par la nature des lieux. (*Voyez* PAVÉ.) Les *rues* les plus remarquables, par leur manière d'être pavées, sont celles des villes de la Toscane, qu'on pourroit appeler dallées plutôt que pavées, à l'instar des antiques voies romaines, et celles de Naples, qu'on peut appeler proprement carrelées en pierres volcaniques dont on pique la superficie pour donner plus de prise aux pieds des chevaux.

La ville de Paris a dans les grandes carrières de grès dont elle dispose la facilité de tailler en pavés de gros morceaux cubiques, qui, réunis avec le sable, procurent un marcher solide et assez égal.

Nous n'avons point parlé ici d'une autre disposition plus commode encore pour les gens de pied, celle des portiques continus le long des *rues*. La ville de Bologne et celle de Turin en Italie jouissent de cette heureuse disposition. Paris en a conservé quelques exemples anciens à la place Royale, et on en voit un de nouvelle date dans les *rues* de Rivoli et de Castiglione.

RUES DE CARRIÈRE. De quelque nature que soient les carrières, soit qu'on les exploite à ciel découvert, dans les montagnes et le long de leurs côtes, soit qu'elles soient souterraines, il faut y pratiquer des chemins, des issues, des moyens de circulation pour l'extraction, le transport et le charroi des matériaux. Les carrières deviennent ainsi, à la longue, des espèces de villes; du moins en prennent-elles l'apparence par les *rues* qu'on y perce.

Les carrières de pouzzolane à Rome, converties depuis en catacombes, furent jusqu'à un certain point, selon les traditions religieuses du christianisme, une ville souterraine. On les parcourt encore aujourd'hui, et on y circule dans de véritables *rues*, qui ont leurs noms, et dont on a donné les plans et la topographie.

On en pourroit dire autant des carrières dont est excavé le sol des environs de Paris. Naples en a de semblables. Les latomies de Syracuse sont un ensemble de *rues* percées dans la carrière d'où l'on enleva les pierres pour les constructions de cette grande ville.

RUELLE, s. f. Petite rue où les charrois ne peuvent point passer, et qui sert pour dégager les grandes.

RUELLE. On appelle encore ainsi dans les chambres à coucher, et surtout dans celles qui ont des alcôves, l'espace qui, soit d'un côté, soit des deux côtés, se trouve libre entre le lit et le mur.

RUILÉE, s. f. Enduit de plâtre en mortier que les couvreurs mettent sur les tuiles ou les ardoises, pour les raccorder avec les murs ou les jouées de lucarne.

RUINE, RUINES. Ce mot, au singulier et dans son sens ordinaire, exprime l'état de dépérissement et de destruction dans lequel se trouve ou dont est menacé un bâtiment. On dit qu'un édifice menace *ruine ;* on prévoit la *ruine* prochaine d'une maison. On use donc plus volontiers de ce mot au singulier dans les cas cités, et plus souvent au pluriel pour signifier l'état de *ruine* consommé. La raison en est que ce dernier état présentant la dissolution des parties d'un édifice, le pluriel offre mieux l'image de la réalité.

Ainsi, on dira que tel accident a opéré la *ruine* d'un bâtiment, et on dira qu'en tel endroit on en voit les *ruines*.

S'il s'agit surtout des restes nombreux de monumens, si l'on parle de ces grands débris de villes antiques dont le temps n'a pu encore effacer les vestiges, on dira les *ruines* de Palmyre, de Spalatro. De même s'il s'agit d'un vaste édifice ruiné dont il reste ou des fragmens considérables, ou des matériaux épars. Ainsi dira-t-on, interroger les *ruines* du Colysée à Rome, visiter les *ruines* du Parthenon à Athènes.

Quoiqu'on puisse donner et qu'on donne le nom de *ruines* à des destructions modernes, il est certain cependant que ce mot n'excite un intérêt général que lorsqu'on l'applique aux restes de l'antiquité. A mesure qu'elles vieillissent, elles semblent acquérir plus de titres à notre estime, et par conséquent à leur conservation.

Les *ruines* des monumens antiques sont devenues objet spécial d'études, de recherches et d'imitation pour l'architecture, et aussi pour un certain genre de peinture dont on parlera plus bas.

L'architecture grecque, en effet, a survécu à elle-même et à ses auteurs, moins par les traditions qui furent long-temps interrompues, que par les *ruines* de ses monumens. Ce fut là qu'on retrouva, lors de la renaissance des arts, les exemples qui firent revivre et les procédés de la grande construction, et les notions primitives de l'art, et les règles du goût. L'architecture grecque ne s'est donc introduite chez les peuples modernes que par l'effet des documens positifs conservés dans les *ruines* de l'antiquité. De ces *ruines* sont émanés tous ces traités élémentaires dans lesquels chacun des plus célèbres architectes modernes s'est efforcé de renouer le fil rompu des traditions oubliées, de retrouver et les principes et les règles des proportions. A l'aide de ces *ruines* se sont établis les parallèles des divers fragmens de chaque ordre, et par suite de leurs proportions générales, comme de leurs détails particuliers. De ces parallèles le goût, éclairé par eux, a su tirer les justes tempéramens propres à fixer des mesures d'ordre qui, sans être inflexibles pour tous les emplois, sont toujours des garanties contre les écarts d'une fantaisie désordonnée.

Il faut dire toutefois que la critique de l'art antique étudié dans ses *ruines* fut d'abord très-incomplète, tant qu'elle n'eut pour matière ou pour objet que les seuls vestiges des ouvrages de Rome et les restes de ses monumens. Le hasard seul avoit décidé de leur perte ou de leur conservation ; il étoit probable encore que les mieux conservés devoient, pour le plus grand nombre, appartenir aux dernières époques de l'art.

Mais de plus nombreux champs de *ruines* à explorer et à comparer devoient s'ouvrir aux recherches de l'histoire et de la théorie des arts. Le flambeau de la chronologie devoit éclairer des objets jusqu'alors confondus sous une dénomination commune à tous, et l'on devoit en venir à classer méthodiquement par époques, par nations et par écoles, les travaux innombrables qui de toutes parts ressortirent de leurs *ruines*.

Il arriva en effet que toutes les régions de l'ancien monde furent visitées et parcourues par les voyageurs. L'Italie méridionale vit rendre à la lumière les *ruines* de l'architecture grecque. La Sicile, dans plusieurs de ses temples plus ou moins ruinés, fournit au style de l'ordre dorique grec des dates certaines. La Grèce nous a reproduit plusieurs de ses plus beaux monumens. La position de toutes ses plus anciennes villes fut retrouvée et constatée par les *ruines* qui en subsistent encore. L'Asie mineure a été traversée dans tous les sens, et les débris de ses plus célèbres cités ont reproduit de nombreux modèles de l'ordre ionique.

L'Égypte, encore debout, si l'on peut dire, dans ses *ruines* éternelles, a donné à la critique historique les autorités qui font remonter à trois mille ans la connoissance de son goût immuable et de ses œuvres toujours uniformes. Le zèle des voyageurs a conquis encore au-delà de l'Egypte des pays reculés, soumis aussi plus tard ou à son empire, ou à celui de ses arts : on a poussé en dernier lieu la reconnoissance des *ruines* égyptiennes jusqu'à Meroé, c'est-à-dire à plusieurs centaines de lieues au-delà des cataractes.

Dans le nord de l'Italie, et en diverses régions de l'Europe, la recherche et l'étude des *ruines* antiques n'ont été ni moins actives ni moins fécondes. L'écriture et la langue de l'ancienne Etrurie, devenues plus ou moins lisibles et intelligibles, nous ont présenté cette antique contrée comme plus ou moins affiliée au goût de la Grèce primitive, et comme en ayant propagé la semence et la culture chez les premiers Romains. Il n'est aucune ville d'Italie qui n'ait eu la noble ambition de rechercher dans ses antiques *ruines* les titres généalogiques de son existence passée. La France a exploité dans un grand nombre de ses provinces, et surtout dans celles du midi, un sol encore plein des restes de la magnificence romaine; et nous voyons qu'un zèle commun aux autres nations de l'Europe se plaît à faire sortir journellement de tous les genres de *ruines* d'anciens témoignages de la puissance romaine et de la pratique de ses arts.

Chaque jour ainsi voit s'accroître et se répandre, dans des collections savantes, les trésors des *ruines* antiques. En se multipliant et en répandant partout leur utile influence, ces recueils, où tous les arts trouvent de précieuses leçons, s'ils ne les préservent pas entièrement de l'action corruptrice de l'esprit d'innovation, seront toujours propres à les ramener dans la voie des principes du vrai, du beau et du grand.

Nous avons dit que les *ruines* en général, et surtout celles de l'architecture antique, avoient un rapport particulier avec la peinture.

Très-anciennement les *ruines* des édifices antiques ont exercé le pinceau. Nous voyons dans l'histoire de Raphaël que, pour répondre aux désirs de Léon X, ce grand artiste non-seulement s'étoit occupé du soin de restituer par le dessin les restes des principaux monumens qui existoient encore de son temps, mais que très-probablement encore il les avoit peints, c'est-à-dire qu'il auroit fait ce qu'on appelle des tableaux de *ruines*.

A mesure que l'art du paysage, en se développant, devint un genre séparé, il eût été difficile que Rome surtout, cette ville dont les aspects doivent aux célèbres *ruines* qu'elle renferme un caractère qu'aucune autre ne peut avoir, n'inspirât point à la peinture l'idée d'en orner les fonds de ses compositions; aussi ne sauroit-on dire combien de paysages se sont enrichis de la représentation plus ou moins libre de quelques *ruines* antiques.

Mais il est arrivé en ce genre, comme on l'a vu en beaucoup d'autres, que la représentation seule des *ruines* a formé une partie en quelque sorte isolée et distincte, c'est-à-dire qu'il y a eu des peintres qui l'ont été uniquement de *ruines* antiques. Quelques-uns ont réussi en ce genre à produire des images si fidèles des monumens plus ou moins ruinés, que ces images peuvent être consultées avec fruit par les architectes eux-mêmes. De ce nombre fut le célèbre *Pannini*, qui n'a pu si heureusement composer les matériaux de ses peintures ni les exécuter si correctement, sans avoir réuni le savoir de l'architecte au goût et au talent du peintre. Il y a effectivement un art de composer les tableaux de *ruines*, sous le rapport du pittoresque, d'imiter avec justesse les effets de la lumière sur les matériaux, d'y reproduire les effets de la vétusté avec tous les accidens du hasard, qui demande des études très-spéciales, mais qui est exclusivement du ressort de la peinture.

Pour se renfermer ici dans ce qui regarde uniquement l'architecture, nous parlerons encore des imitations de *ruines* antiques ou autres que le genre du jardinage irrégulier s'est plu à introduire dans ses compositions. Ceux qui composent de ces sortes de jardins imaginent souvent de placer comme points de vue des simulacres de monumens antiques ruinés qui consistent, sur quelque tertre élevé, en colonnes brisées, en pierres éparses, en pans de murs dégradés, et en fragmens d'entablemens ou de chapiteaux.

RUINÉ, adj. Ce mot, en y joignant le terme *tamponné*, se dit, dans la charpenterie, des solives d'un plancher, ou des poteaux d'un pan de bois, d'une cloison, dans les côtés desquels on fait des trous et des entailles en forme de rainures, pour y ficher des tampons ou chevilles de bois qui retiennent la maçonnerie dont on emplit les entre-voux.

RUINER, v. a. Est synonyme de détruire. On *ruine* les parties d'un édifice qu'on veut détruire. Le temps (dit-on) *ruine* les édifices et les ouvrages de l'homme sans se servir d'instrumens ni d'outils.

RUINEUX, adj. Qui menace ruine. On dit, un édifice *ruineux*, une construction *ruineuse*.

RUINURE, s. f. Est l'entaille que font les charpentiers, avec le ciseau ou la coignée, dans le côté des solives ou poteaux, pour retenir la maçonnerie des entre-voux.

RUISSEAU, s. m. Est, dans le pavement des rues, l'endroit où deux revers de pavé se joignent, et qui, selon la pente de la rue, sert à l'écoulement des eaux. Les *ruisseaux* des pointes sont fourchus.

On appelle *ruisseau en bizeau* celui qui n'a ni caniveaux ni contre-jumelles pour faire liaison avec les revers, comme on le pratique dans les ruelles où il ne passe point de voitures.

RUSTIQUE, adj. Cette épithète, qu'on donne dans l'architecture à plus d'un ouvrage, peut être prise et entendue de deux manières.

Rustique peut être un terme de mépris, et signifier un ouvrage grossièrement traité, dénué de fini et d'agrément. Un tel ouvrage, comparé aux productions où brillent des propriétés contraires, est effectivement ce que sont les manières ou les habitudes grossières des gens de campagne mises en parallèle avec les dehors polis des habitans des villes. Ainsi, dans le commerce de la vie, appelle-t-on *rusticité* une certaine rudesse dans le parler et dans les manières d'agir.

Sous ce rapport aussi le mot *rustique* peut s'appliquer, en architecture, à des ouvrages mal façonnés, grossièrement terminés, ou dont les formes n'ont reçu dans leur confection extérieure ni élégance ni propreté.

Cependant le mot *rustique*, conformément encore à la définition qu'on en a donnée, s'applique (et sans aucune intention de blâme) à certains ouvrages, à certaines parties des édifices, à certaines manières de façonner les matériaux, qui, loin d'être objets de blâme, sont au contraire ou objets de convenance, ou moyens d'agrément dans la construction.

Effectivement, ce qu'on appelle *rustique* dans l'emploi des matériaux signifie pour les yeux une manière réellement ou artificiellement brute de les mettre en œuvre et en montre, soit qu'on en laisse les paremens dans leur état naturel et sans ragrément, soit que l'architecte s'étudie à leur donner l'apparence de n'avoir point été travaillés, en y produisant une sorte de rusticité factice.

Ainsi, comme on le voit à l'article Bossage, l'architecture se plaît jusque dans les plus beaux édifices à présenter quelques-unes de leurs parties, telles que soubassemens, chaînes de pierre ou assises courantes, et à les figurer comme composées de pierres laissées brutes et dans leur état naturel, c'est-

à-dire sans ravalement ni ragrément. (*V.* Rustiquer.) Nous nous contenterons d'indiquer ici les différentes manières de *rustique* propres à employer, selon la nature diverse des matériaux, selon les diverses sortes d'édifices ou de parties d'édifice auxquelles le genre *rustique* peut être convenablement ou agréablement appliqué.

Le bossage, avons-nous dit, doit se placer en tête de tous les genres de *rustique*, mais lui-même il peut comporter plus d'un degré. On en voit dont les pierres n'ont aucune scabrosité dans leurs paremens, et sont simplement arrondies dans leur saillie. Il y en a qui sont taillés de façon à exprimer toutes les aspérités d'une pierre brute; d'autres sont piqués à dessein de produire à peu près le même effet. Il est des bossages qu'on s'est plu à travailler de la manière qu'on appelle *vermiculé*, sorte de procédé au moyen duquel on contrefait les corrosions que le temps opère naturellement dans certaines qualités de pierres. On en voit de cette sorte à l'arc appelé la porte Saint-Martin.

Il y a un genre de *rustique* que l'on peut employer en certaines parties, et qui consiste à mettre en œuvre, dans quelques soubassemens, le procédé en grandes pierres de l'*opus incertum*, employé jadis à la construction de beaucoup de murs de villes.

Il y a une manière de *rustique* assez commune, qui a lieu au moyen de certaines incrustations de matières variées soit dans leurs couleurs, soit dans leurs formes, et qu'on scelle par des enduits de mortiers. On emploie à ces incrustations *rustiques* soit des cailloux, soit des éclats de marbre de couleurs diverses, soit des coquillages naturels, soit des fragmens de stalactites et de pétrifications, soit des scories de volcan, etc.

On fait encore en maçonnerie une apparence de *rustique*, par la seule manière d'employer le mortier brut ou le plâtre gâché et jeté au balai. On observe aussi de mêler dans ces enduits certaines couleurs qui les détachent du reste des ravalemens.

Généralement l'objet principal de ce qu'on appelle *rustique*, dans toutes les parties où on l'emploie, est d'y produire certaines diversités qui rompent la monotonie d'une matière unique. On peut regarder ces variétés comme des espèces de teintes et de nuances dont l'effet peut contribuer, sous plus d'un rapport, tantôt par l'apparence des matériaux les plus massifs, à augmenter le caractère de la solidité dans un édifice; tantôt, par des oppositions bien combinées, à diversifier et en même temps égayer l'aspect d'une construction; tantôt, au moyen d'un emploi raisonné, à faire parler aux yeux le caractère propre des lieux auxquels ces variétés conviennent.

Quelques architectes ont su faire du genre *rustique* l'emploi le plus heureux et le mieux entendu, comme il en est d'autres qui, par un emploi immodéré, en ont rendu l'application insignifiante. Au nombre de ces derniers on doit compter les grands architectes florentins, depuis le quatorzième siècle jusqu'au seizième. Mais à la tête des premiers il faut citer Palladio; aucun ne l'a surpassé pour l'intelligence et le goût avec lesquels il sut combiner et répartir, dans les façades de ses nombreux palais, toutes les sortes de *rustique* avec des inventions toujours expressives sans lourdeur ni monotonie, toujours variées sans caprice ni bizarrerie. (*Voy.* Palladio.)

Quoique, d'après les autorités de l'antique et les exemples des plus grands maîtres modernes, le genre *rustique* à bossages, refends et autres procédés, doive se regarder comme plus ou moins généralement applicable aux édifices, nous dirons toutefois qu'il en est qui le réclament particulièrement, et dans la convenance desquels il semble devoir plus spécialement entrer. Tels sont, pour en citer quelques-uns, ceux qui de leur nature repoussent l'idée d'élégance ou d'agrément, et réclament au contraire le caractère de force et de sévérité convenable à leur destination. De ce nombre seront des prisons, des casernes, des portes de villes, des greniers, etc. Il est d'autres monumens dont le genre *rustique* fera au contraire l'agrément, comme étant naturellement lié aux convenances matérielles de leur emploi. Il suffira de nommer les châteaux d'eau, les réservoirs, les grottes, les aqueducs, etc.

RUSTIQUER, v. a. Ce verbe exprime l'action ou le travail par lequel on donnera aux matériaux l'apparence rustique dont on a parlé dans l'article précédent. Cette apparence résulte, avec un effet plus ou moins sensible, du procédé qu'on emploie dans les façons qu'on fait subir à la matière. Les plus doux de ces procédés consistent à piquer la pierre avec la pointe, ou avec des marteaux dentelés qui effectuent sur la matière l'effet d'un travail plus ou moins sensible.

SAB

SABLE, s. m. Sorte de gravier fort mince qui consiste en un nombre infini de petits cailloux de différentes formes et de couleurs diverses, comme blanches, jaunes, rouges et noires. On en distingue de plusieurs qualités. — *Le sable de mer* ou *de rivière*. Il est regardé comme le meilleur pour faire du bon mortier et pour sabler les allées des jardins. — *Le sable de terrain*, ou *de sablonnière*, ou *de cave*, ou *fossile*. C'est celui qu'on trouve, dans certains cantons, au milieu des champs. On s'en sert pour faire du mortier, pour sabler les allées de jardins, pour poser le pavé des rues. Le meilleur de cette espèce est celui qui est sans mélange de terre, et qui, lorsqu'on le manie, ne salit point les mains. — *Le sable gras* est celui qu'on trouve dans les prairies, dans les marais et dans les lieux voisins des rivières. Il est quelquefois noir. — *Le sable vasard*. On donne ce nom au *sable* qui est mêlé de vase, et qu'on trouve avec la sonde dans différens terrains à une grande profondeur. — *Le sable bouillant*. On appelle ainsi un sable fin à travers lequel l'eau bouillonne. On trouve très-fréquemment des terrains de cette consistance dans la Flandre. Un semblable terrain n'est pas moins sûr pour fonder, en bloquant les fondations à bain de mortier et avec célérité.

Nous apprenons de Vitruve, et nous voyons par les restes des constructions antiques, que les anciens employèrent comme nous le *sable* à faire du mortier en le mêlant à la chaux éteinte. Sur une partie de chaux on prenoit trois parties de *sable* de terrain ou de sablonnière, ou bien deux parties de *sable*, soit de rivière, soit de mer. Pour donner au mortier plus de consistance, on mêloit le *sable* de rivière avec un tiers de tuileaux ou tuiles pilées et passées au crible.

Les anciens regardoient le *sable* de terrain comme meilleur que le *sable* de mer ou de rivière. Effectivement, le *sable* de rivière sèche difficilement, et celui de mer contient beaucoup de parties salines qui pénètrent le mur et font écailler l'enduit ou la crépissure. Les Romains employèrent trois sortes de *sable* de terrain, du noir, du blanc et du rouge. Ce dernier étoit préféré. Ils avoient de plus un *sable* volcanique, que Vitruve appelle *carbunculus*, et qu'ils tiroient de l'Etrurie; ils avoient soin de choisir entre ces sortes de *sable* celui qui n'étoit mêlé d'aucune partie terreuse.

Les ouvriers appellent *sable mâle* celui qui, dans un même lit, est d'une couleur plus foncée que l'autre, qu'on nomme *sable femelle*.

Le gros *sable* s'appelle gravier; on en tire un sable fin et délié en le passant à la claie serrée. On s'en sert pour sabler les aires bien battues des allées de jardin.

SABLIÈRE, s. f. (*Voyez* SABLONNIÈRE.)

SABLIÈRE, s. f. (*Terme de charpenterie.*) C'est une pièce de bois couchée horizontalement à chaque étage d'un pan de bois, dans laquelle sont assemblés les poteaux, et qui porte les solives de chaque plancher.

C'est aussi une pièce de bois soutenue par des corbeaux de pierre ou de bois, le long d'un mur, et qui sert à porter l'about des solives d'un plancher. C'est encore une espèce de membrure appliquée aux deux côtés en longueur d'une poutre et soutenue par des étriers de fer, servant à recevoir dans des entailles les bouts des solives, ce qu'on pratique pour ne point altérer par des entailles la force de la poutre.

On donne aussi quelquefois le nom de *sablière* aux plate-formes qui reçoivent le pied des chevrons d'un comble. (*Voyez* PLATE-FORME.)

SABLON, s. m. Sable extrêmement fin, ordinairement blanc, et qu'on emploie à différens usages; par exemple, dans les sortes d'horloges qu'on nomme sabliers.

SABLONNIÈRE, s. f. C'est le nom qu'on donne le plus souvent aux espèces d'excavations d'où l'on tire le sable.

SABOT, s. m. Masse de fer d'une forme conique, ayant au pourtour de sa base trois ou quatre bandes de fer d'environ 2 pieds de long, dont on arme la pointe d'un pilot avant de l'enfoncer en terre, pour qu'il perce les terrains durs qui peuvent se rencontrer à son passage.

SAC, s. m. On se sert de *sacs* remplis de terre ou d'autres matières, à plus d'un usage, surtout dans les travaux des siéges et des fortifications.

Nous citerons ici l'emploi très-particulier de *sacs* remplis de sable, que fit l'architecte Ctésiphon pour la mise en place des plates-bandes du temple d'Ephèse.

« Une chose (dit Pline en parlant de cet architecte) tint du prodige : c'est qu'il ait pu élever à » une telle hauteur (sur les colonnes de ce temple) » des masses aussi volumineuses que les pierres des » plates-bandes de l'architrave. Voici le moyen dont

surtout au dehors, se trouve fort loin de répondre à ce que son voisinage sembleroit avoir exigé. Quant à l'intérieur, on doit y remarquer la grandeur de la salle principale, ainsi que l'ordre et la distribution de toutes les parties destinées au service.

Pour ce qui regarde la richesse d'ornement convenable à une *sacristie*, nous croyons devoir citer pour exemple celle qui a été, dans ces dernières années, exécutée à Saint-Denis près Paris. C'est une pièce d'une belle proportion, d'une sage architecture, et décorée avec goût d'une suite de tableaux représentant l'histoire de saint Louis, ouvrages des meilleurs peintres de l'époque.

SAGE. (*Voyez* SAGESSE.)

SAGESSE, s. f. Ce mot exprime une qualité des plus importantes dans les mœurs et la conduite des hommes. On s'en sert aussi pour désigner, dans les beaux-arts, ce mérite par lequel leurs ouvrages sont doués de la faculté de satisfaire la raison, l'intelligence et le goût.

La *sagesse* dans les actions humaines est toujours accompagnée de l'ordre, dont le principe ne sauroit se séparer d'elle. Il suffit pour le prouver de dire que désordre et folie vont toujours ensemble.

Mais les ouvrages de l'homme sont essentiellement une manifestation de l'homme lui-même, qui s'y peint et s'y représente, c'est-à-dire qui y retrace et y développe, soit ses vertus, soit ses vices, soit ses bonnes qualités, soit ses défauts.

Il est donc fort naturel d'appliquer à ses ouvrages les moindres qualités, bonnes ou mauvaises, qui caractérisent ses inclinations ou ses actions. C'est pourquoi la théorie des beaux-arts a transporté dans son vocabulaire presque tous les noms qui composent celui de la morale. Aussi trouve-t-on, dans l'analyse qu'on fait de la valeur des ouvrages d'art, qu'il y a de la hardiesse ou de la timidité, de la force ou de la foiblesse, de l'orgueil et de l'ambition, de la sobriété ou de la modération, etc.

Le mot *sagesse* appliqué aux ouvrages de l'art y exprime une sorte de similitude des rapports, des principes et des effets qui se manifestent dans les actions et la conduite de l'homme sage, ou, autrement dit, celui qui ne fait rien sans un but déterminé, sans s'appuyer sur des moyens certains, sans prévoir les résultats. Or voilà ce que fait aussi l'artiste auquel on reconnoît de la *sagesse*. Qu'on examine les œuvres de tous ceux qu'on renomme pour cette qualité dans la peinture: qu'y remarque-t-on? Une justesse d'idées et de conception qui leur a fait éloigner tout ce qui étoit inutile, et saisir dans le point le plus juste l'aspect principal d'un sujet. On y remarque une imagination vive à la fois et bien réglée, qui a fait choisir à l'artiste, entre toutes les manières de présenter une action, celle qui sera propre à produire le plus d'impression. De là le charme de l'ouvrage.

Le talent qu'on appelle sage et l'ouvrage qui se recommande par la *sagesse* offrent donc un juste tempérament de diverses qualités, savoir, de jugement et de goût, de raison et d'imagination, si bien équilibrées entre elles, qu'aucune ne prédomine sur une autre. Qu'on admette l'hypothèse inverse, qu'on suppose un esprit chez lequel le jugement ne sera point accompagné par le goût, au lieu de *sagesse* on aura de la froideur. Que l'imagination seule prédomine et bannisse tout tempérament, au lieu de la *sagesse* on aura de l'extravagance et de la bizarrerie.

Mais s'il est un art entre tous les autres dont la *sagesse* doive être la qualité principale, c'est l'architecture, dont l'ordre est le principe, dont le jugement est le moyen, et dont le but est avant tout de satisfaire la raison.

C'est particulièrement chez les modernes que cette qualité doit se recommander; et elle doit devenir un point de théorie d'autant plus important, que l'on a vu prévaloir dans le dix-septième siècle le principe opposé à celui de la *sagesse*, avec un excès inconnu aux siècles de l'antiquité. Ce n'est pas qu'en comparant entre eux, chez les anciens, les différens ouvrages que séparèrent les distances de temps et de lieu, il n'y ait lieu d'y reconnoitre des degrés de *sagesse* assez sensibles. Plus d'une cause y avoit introduit, avec de nouveaux besoins, des élémens de variété qui dûrent faire plus ou moins perdre de vue les types fondamentaux de l'ordre et de la *sagesse*. Cependant si, à certaines époques, il se produisit plus d'un ouvrage qu'on ne sauroit recommander comme modèle de *sagesse*, il ne s'en trouve pas non plus qu'on puisse noter comme exemples d'un genre tout-à-fait contraire, c'est-à-dire déréglé et désordonné.

On peut dire qu'il en fut à peu près de même dans les deux premiers siècles du renouvellement des arts, et par conséquent du goût de l'architecture antique. Des plans ordinairement simples, des moyens de construction exempts de recherches scientifiques, des élévations régulières dans les masses et leurs ordonnances, de la sobriété de décoration, voilà ce qui eut lieu généralement dans presque tous les édifices jusqu'au dix-septième siècle.

Ce fut à cette époque, ainsi qu'on l'a dit dans plus d'un article, qu'un goût d'innovation désordonné porta les esprits à tourmenter toutes les parties de l'architecture. On ne vit plus dans toutes les formes de l'architecture que de l'arbitraire; on en fit un jeu de caprices où chacun se crut libre de toute raison. On traça des plans mixtilignes, dans la vue de produire des élévations rompues, contournées en tous sens. Les sciences mathémathiques vinrent aider la construction à seconder toutes les difficultés d'exécution. Enfin, les façades des monumens n'eurent plus ni régularité de formes ni continuité de lignes; toutes les sortes d'ornemens, compilées sans choix, mutilées sans raison, n'eurent plus d'autre signification que celle du hasard.

Il nous semble que ce portrait fidèle de l'architecture de Borromini, de ses successeurs et de ses imitateurs, qui mirent encore à l'enchère sur le tableau qu'on vient de tracer, doit présenter à tout esprit droit l'image de la folie introduite dans l'art de bâtir.

Depuis lors il fut naturel d'ériger en qualité précieuse et principale ce qui sembleroit ne devoir être qu'une condition obligée, et que la nature de l'art impose à l'artiste.

Il a donc fallu établir qu'avant tout il doit y avoir de la sagesse dans un plan, c'est-à-dire qu'on doit le composer de lignes simples, régulières, formant entre toutes les parties d'un édifice des rapports clairs, faciles à concevoir, et propres à devenir le principe d'une élévation qui ait elle-même de la *sagesse*.

Il fallut montrer par les abus d'une fausse application des sciences mathématiques à la construction, que les edifices ne sont point faits pour donner à l'architecte l'occasion de se jouer des difficultés sans sujet appelées tours de force; que la solidité, qui est une des beautés de l'architecture, doit être obtenue par des moyens simples, et que la vraie solidité est toujours compagne de la *sagesse*.

Enfin les yeux s'étant désabusés des prestiges d'une variété ennemie de l'unité, on a rejeté des élévations tous ces contournemens mixtilignes, tous ces ressauts multipliés, toutes ces formes sans type et sans raison, creations désordonnées d'un esprit sans principe et sans règle. Enfin, l'esprit d'ordre rentré dans les élévations y a ramené la *sagesse*.

Il en a été de même du faux goût de décoration, qui, usé aussi par ses propres excès et par l'abus des écarts de l'esprit d'innovation, devoit ramener l'artiste à l'emploi sage et raisonné de tous les ornemens dont les signes, dès qu'ils sont muets pour la raison, cessent bientôt aussi de parler aux yeux.

SAGUNTE. Très-ancienne ville de l'antique Espagne, dont le terrain est occupé aujourd'hui par la ville de *Murviedro*, où l'on conserve plus d'un reste très-remarquable d'architecture romaine, entre autres d'un cirque fort dégradé à la vérité, mais dont on mesure encore l'étendue. On lui trouve mille vingt-six palmes de longueur sur trois cent vingt-six de largeur. Sa construction, dit Antonio Conca, de qui nous tirons ces notions, est un ouvrage rustique, dont les murs en quelques endroits s'élèvent encore à la hauteur de trente palmes. Cette construction se compose de grosses pierres bleues qui, dans le bas, ont six palmes d'épaisseur. Ces pierres vont en diminuant de volume à mesure de l'élévation. Le demi-cercle du cirque, du côté de l'orient, subsiste en entier; tout contre et sur une ligne parallèle, à l'endroit occupé par les *meta*, existe un édifice formé de grandes pierres bleues, avec une porte quadrangulaire, haute de dix palmes et large de six. C'étoit l'entrée d'un petit temple où étoient les statues des divinités auxquelles étoient consacrés les jeux. On distingue encore avec beaucoup d'évidence les vestiges de la *spina*, ainsi que ceux d'un petit mur ou parapet de douze palmes d'élévation, qui régnoit à l'entour des gradins pour garantir les spectateurs du danger des combats d'animaux qui avoient lieu dans ce cirque; en effet, on y voit encore les loges et les caveaux où on les renfermoit. Une de ces loges bien conservée a quinze palmes de long sur dix de large.

On a recueilli dans les ruines de *Sagunte* beaucoup d'objets et de fragmens d'antiquité et d'inscriptions, dont le détail seroit ici déplacé. Il vaut mieux passer de suite à la mention d'un monument le plus entier, peut-être en son genre, de tous ceux que le temps a laissé parvenir jusqu'à nous; nous voulons parler du théâtre, dont on y admire les restes bien conservés.

Le théâtre de *Sagunte* est pratiqué dans la partie orientale de la montagne. On a profité pour son emplacement d'une des cavités du terrain. Cette circonstance, réunie à l'art de la construction, fit que la voix des acteurs s'entendoit aussi distinctement des degrés les plus éloignés de la scène, que de ceux qui en étoient rapprochés. Sa largeur totale est de quatre cent soixante-quatorze palmes, dont soixante-quatorze forment le diamètre de l'orchestre, en comptant d'un angle à l'autre du gradin inférieur. Chacun des deux côtés, à partir du même angle jusqu'au mur intérieur, est de cent quatre-vingt-quinze palmes. La scène, d'un angle à l'autre, a deux cent quarante-quatre palmes de long sur quarante-quatre de profondeur.

On distingue encore les trois divisions de la scène, c'est-à-dire les trois arcades d'entrée. Le *proscenium* a cent douze palmes de longueur et trente en largeur; on ne voit plus que les restes du *pulpitum*. L'orchestre, contenu dans la périphérie du premier gradin d'en bas, a soixante-quatorze palmes de diamètre. Le théâtre, ou ce qu'aujourd'hui nous appellerions l'amphithéâtre, se compose de trente-trois gradins, en y comprenant deux précinctions (ou paliers). On y compte neuf petits escaliers qui divisoient les *cunei*, un au centre, et quatre de chaque côté.

Au-dessus du gradin supérieur s'élève le portique circulant tout à l'entour du théâtre; il a seize palmes et un quart de large, et quatorze de haut. Il y avoit six portes donnant sur l'amphithéâtre, et six autres dégageoient du côté de la montagne.

On trouve dans l'*Antiquité expliquée* de Montfaucon, tome II, page 244, un plan fort incomplet de ce théâtre, accompagné d'une description faite dans le temps par don Manuel Marti, doyen de la collégiale d'Alicante, mais qui contient un grand nombre d'inexactitudes. Depuis a paru sur ce monument une dissertation beaucoup plus et beaucoup mieux détaillée, par don Henrico Palos, citoyen de *Sagunte*; elle a servi à la description qu'en a don-

née Antonio Conca, et d'où nous avons extrait ces détails.

Ce fut le même Henrico Palos qui, après avoir déblayé les ruines de ce théâtre, le fit disposer avec des décorations convenables, et le mit en état de servir de nouveau aux représentations scéniques; ce qui eut lieu les 31 août, 1, 2 et 3 septembre 1785, pour les fêtes qui furent données dans cette ville. L'expérience qu'on fit alors de sa capacité prouve qu'il dut contenir jadis dix mille spectateurs.

SAIGNÉE, s. f. Petite rigole qu'on fait pour étancher l'eau d'une fondation ou d'un fossé, lorsque le fond est plus haut que le terrain qui en est voisin, et que par conséquent il y a de la pente.

SAILLANT, adj. Se dit de tout ce qui avance ou qui sort en dehors de la surface d'un bâtiment ou de toute partie du bâtiment même qui lui fait avant-corps, ou aussi de la projecture d'un bastion, d'un angle de fortification. *Saillant* se dit par opposition à *rentrant*. On dit *angle saillant*, *angle rentrant*.

SAILLIE ou **PROJECTURE**, s. f. C'est l'avance que font dans l'architecture les membres, profils, moulures ou ornemens, au-delà du nu des murs, soit sans encorbellement, comme les pilastres, les tables, les chambranles, les cadres, les plinthes, les archivoltes, les architraves, etc.; soit avec encorbellement, comme les corniches, les balcons, les trompes, les galeries de charpente, les fermes de pignon, etc.

La *saillie* ou la projecture des parties et des membres de l'architecture est pour cet art comme est l'ombre pour la peinture, c'est-à-dire ce qui contribue à l'effet de ses ouvrages. Rien ne paroît plus monotone qu'un édifice qui n'offre point de *saillie*. La plus importante consiste dans la projecture des entablemens, qui sont l'imitation de celle des toitures. Il n'y a pas de voyageur qui n'éprouve l'impression de cette absence de *saillie*, lorsque ayant quitté Rome, où toutes les masses de palais et de maisons ont des couronnemens saillans, il arrive à Naples, dont toutes les bâtisses, terminées par des terrasses, n'offrent dans leurs sommets aucune sorte de projecture. Il semble voir, en effet, des bâtimens non terminés, ou de simples murs percés de fenêtres.

En plus grand, on peut faire la même comparaison et l'on éprouve la même impression lorsque l'on considère les monumens égyptiens, comparés à ceux de l'architecture grecque. En Egypte, les temples ne présentent dans leurs couronnemens aucune autre *saillie* que celle d'une grande scotie, et plusieurs même se terminent par de simples filets de tores qui excèdent à peine le nu du mur. Cela dut être (comme on l'a dit ailleurs) la conséquence du principe originaire de cette architecture, du manque de toiture, résultat du manque de bois, et de la pratique obligée des terrasses. De là la froideur d'aspect et la monotonie des élévations.

C'est à l'emploi du bois et aux pratiques de la charpente que l'architecture grecque fut redevable de ces *saillies* et de ces *projectures* que l'art de bâtir en pierre sut s'approprier. Aussi avons-nous vu que l'ordre où se sont conservés avec le plus de fidélité les types de la bâtisse en bois (c'est-à-dire l'ordre dorique) est celui qui, dans ses frontons, dans ses entablemens et dans toutes ses parties, offre les plus grandes *saillies*.

On peut même faire sur les monumens comparés de l'ordre dorique l'expérience de l'impression que produit le plus ou le moins de *saillie* dans les effets généraux de l'architecture. Si l'on rapproche l'ancien dorique grec du dorique postérieur, tel qu'on le voit à Rome, on reste convaincu que le premier doit à ses grandes *saillies* le caractère de force et l'effet imposant qu'on ne sauroit attendre du second. La raison de cette différence est sensible. En effet, dans toute architecture, de grandes projectures ne peuvent point ne pas faire produire aux masses et à leurs détails de grandes masses d'ombre, et par conséquent des oppositions de lumière propres à communiquer aux formes, sous tous leurs aspects, une variété et une sorte de mouvement qui en augmentent et en multiplient les effets. C'est ce que nous avons fait observer à l'article *pilastre* (*voyez* ce mot), en comparant l'effet, toujours le même, d'une ordonnance sans *saillie* à celui des colonnes isolées, dont la projecture fait varier les aspects selon les jeux de la lumière ou la position du spectateur.

Disons enfin que de grandes *saillies* dans les masses des édifices, comme celles des ordonnances doriques grecques, comme celles des grands entablemens qui couronnent tant d'espèces d'édifices, ne peuvent avoir lieu qu'à l'aide de matériaux dont le volume et la dimension répondent à leur emploi. Or, toute construction qui s'annoncera par des *saillies* proportionnées à de tels moyens, portera toujours en soi et annoncera l'idée de force et de solidité qui commande l'admiration.

C'est par ce caractère énergique de *saillie* très-prononcée que les monumens de Florence, indépendamment de leurs autres mérites, occupent un des premiers rangs dans les œuvres de l'art de bâtir moderne.

SAILLIR, v. a. Avancer, paroître en dehors, déborder.

SAINT-CHAMAS, village de Provence, à quelque distance de la petite rivière de Touloubre, sur laquelle subsiste encore en son entier un pont antique d'une construction romaine, appelé par les gens du pays le *pont Surian*. Il est construit en gros quartiers de pierre de 3 pieds, et consiste en une seule arche de plein ceintre, appuyée contre deux

rochers, et dont le diamètre est de 6 toises. La longueur totale du pont est de 11 toises.

A chacune de ses extrémités s'élève un arc. Celui qui se présente du côté d'Aix a une frise dont les deux tiers sont occupés par des ornemens. Le reste de l'espace contient une inscription portant les noms de ceux qui firent les frais du monument. L'autre face ne porte dans sa frise que des ornemens sans inscription.

Plus d'un antiquaire ont qualifié d'arc de triomphe les deux monumens dont on vient de parler. Mais c'est là une de ces opinions qui n'ont plus de crédit. L'usage de ces arcs aux deux extrémités des ponts fut assez commun dans les ouvrages des Romains. Probablement ils auront dû leur naissance aux portes que dans des temps antérieurs on avoit établies à l'entrée des ponts pour en défendre l'accès en temps de guerre. Des ouvrages d'architecture, là comme ailleurs, auront succédé aux portes, et seront devenus par la suite de simples objets d'embellissement chez les anciens comme chez les modernes. On verra de ceci un nouvel exemple à l'article suivant.

SAINTES, ville de France, anciennement capitale de la Saintonge. Son nom latin est *Mediolanum Santonum*. On croit aussi qu'elle s'appela *Santona* et *urbs Santonica*.

Du temps d'Ammien Marcellin elle étoit une des plus florissantes de l'Aquitaine. Entre autres restes d'antiquité qu'elle a conservés, on compte un très-beau pont bâti sur la Charente, et qui se termine par un fort bel arc qu'on croit avoir été élevé sous Tibère. Il y a sur ce monument un reste d'inscription latine, mais si effacée qu'on ne sauroit la lire.

Près de l'église de Saint-Eutrope sont des restes d'un amphithéâtre antique, bâti de petites pierres, et encore assez bien conservé pour qu'on puisse juger de sa configuration ovale, de son élévation, et de la disposition de ses étages. On appelle ces restes *les arcs*.

SALLE, s. f. C'est le nom qu'on donne à certaines pièces réputées les plus grandes, soit dans les édifices publics, soit dans les palais, soit dans les maisons particulières. Nous indiquerons dans la suite par les noms qu'on leur donne les différens emplois des *salles*, selon la nature des édifices.

On a dit que le mot *salle* exprime généralement, dans son rapport avec chaque espèce de bâtiment, une grande pièce. Les anciens confirment cette notion, et Vitruve va nous le prouver par la description des *salles* de palais, que l'on nommoit *œci*.

Ordinairement, dit-il (*lib.* VI, *cap.* V), ces différentes *salles*, sous les noms de *triclinia*, *œci*, *exedræ*, doivent avoir en longueur le double de leur largeur. Quant à leur élévation, elle doit être égale à la somme de leur longueur ajoutée à leur largeur.

Les *salles* appelées *œci*, continue Vitruve, sont de deux genres : il y a celles qu'on nomme *corinthiennes*, et il y a les tétrastyles qu'on nomme *égyptiennes*. On leur donne en longueur et en largeur les mêmes dimensions qu'aux *triclinia* (*salles* à manger); mais, à cause des colonnes dont on les orne, il faut nécessairement leur donner plus d'étendue. Voici en quoi consiste la différence entre ces deux sortes de *salles*. La *salle corinthienne* n'a qu'un seul ordre de colonnes, placées ou sur un socle ou simplement à terre; elles sont surmontées d'un architrave et d'une corniche, soit en bois, soit revêtue de stuc, d'où part et s'élève une couverture en voûte circulaire. Au contraire, dans la *salle égyptienne*, de l'architrave du premier rang de colonnes partent des plates-bandes qui vont reposer sur le mur d'enceinte, et reçoivent un assemblage de plancher et un promenoir à découvert tout à l'entour. Sur l'architrave et à-plomb des colonnes dont on a parlé s'élève un second ordre, moins haut d'un quart que l'ordre inférieur, et dont la corniche reçoit la couverture et ses ornemens. Entre les petites colonnes du haut sont placées les fenêtres, ce qui fait que cette sorte de *salle* ressemble à une basilique plutôt qu'à la *salle corinthienne*.

Les Grecs, continue Vitruve, ont des *salles* qu'ils appellent *cizyrènes*. On les tourne ordinairement vers le nord, et de manière qu'on y ait la vue des jardins. Leur porte s'ouvre dans le milieu. Elles doivent avoir en longueur et largeur assez d'espace pour qu'on puisse y placer commodément deux tables l'une en regard de l'autre. A droite et à gauche il y a des fenêtres en guise de portes, pour que de dessus les lits on puisse jouir de l'aspect des jardins. On leur donne en hauteur une fois et demie leur largeur.

Il ne seroit point possible aujourd'hui d'assigner, dans l'architecture moderne, aux *salles* les plus remarquables, ni forme particulière, ni caractère général susceptible de devenir l'objet soit d'une théorie, soit d'une pratique fondée sur quelque usage constant. Il se trouve sans doute, dans beaucoup d'édifices publics, de grandes et belles *salles* pour plus d'une destination; mais ni leurs formes ni leurs proportions ne sont assujéties à des règles déterminées. Dans le fait, le nom de *salle* se donne à un grand nombre de pièces qu'on ne sauroit ni classer dans un ordre méthodique, ni décrire dans un article particulier, sans être obligé de répéter ce qui se trouveroit déjà décrit dans d'autres.

Un genre de monumens publics fut toutefois, pendant long-temps, celui qui offrit l'usage le plus constant de très-grandes *salles* destinées à de nombreuses réunions et à des banquets publics; je veux parler des *maisons* ou *hôtels-de-ville*. Dans les siècles passés et sous le régime municipal de ce temps, la maison-de-ville, ou, comme on l'appelle encore, la *maison commune*, étoit une sorte de rendez-vous des corps de marchands ou des communautés alors d'usage, et que rassembloient des festins publics qui exigeoient une très-vaste *salle*. Elle étoit dans le plan

de ces édifices la partie principale; et l'on voit encore aujourd'hui, dans l'intérieur de l'hôtel-de-ville de Paris, qu'elle en occupoit la plus grande partie. Aussi peut-on la citer comme une des plus considérables qu'il y ait à Paris et ailleurs.

On doit en dire autant, et peut-être plus, de la *salle* de l'hôtel-de-ville d'Amsterdam, monument dont nous avons décrit l'architecture extérieure à l'article biographique de son auteur. (*Voy.* CAMPEN.) Cet extérieur en est effectivement, pour l'art, ce qu'il y a de plus remarquable, et aucun autre monument de ce genre ne peut lui être comparé.

Sa grande *salle*, qui occupe presque toute la capacité du bâtiment, mérite d'être citée, moins pour le goût et la pureté de sa décoration et de ses formes que pour la richesse de ses matériaux et la grandeur de sa dimension. C'est là, en effet, que les Hollandais, dont le pays n'a ni pierres ni marbres, ont mis en œuvre les plus beaux matériaux dont ils avoient l'usage de lester leurs vaisseaux, usage auquel Amsterdam doit d'être une des villes où le marbre est le plus commun.

Si les hôtels-de-ville, dont on trouve la mention ailleurs (*voyez* HÔTEL), eussent été construits à des époques où le goût de l'antique avoit remplacé celui du gothique, nous aurions sans doute à décrire plus d'une *salle* où les architectes auroient cherché à faire revivre les descriptions, que Vitruve vient de nous fournir, des *salles* de banquet grecques et romaines.

C'est au renouvellement des arts de l'antiquité que Paris doit, dans le Palais-de-Justice, la vaste *salle* à deux nefs collatérales qu'on appelle la *salle des pas perdus*, ouvrage de Jacques de Brosse. (*Voyez* ce nom.) C'est certainement, en fait de *salle*, le plus grand vaisseau qui soit à Paris et peut-être ailleurs.

La grande *salle* qu'on appeloit *de la Seigneurie*, au Palais Vieux à Florence, est encore un de ces monumens dus à des causes politiques qui ne se sont plus renouvelées depuis. Là où le gouvernement exige de nombreuses réunions de citoyens, il faut leur construire de vastes *salles*. On appela jadis Phocicum une grande et belle *salle* décrite par Pausanias, où se réunissoient les députés de la Phocide.

L'aristocratie, gouvernement où le pouvoir est entre les mains d'un grand nombre de familles nobles, demande aussi des *salles* de réunion spacieuses. La *salle* du Palais Vieux à Florence fut de ce nombre. Venise en a de semblables; et la grande *salle* du sénat à Gênes, restaurée dans ces derniers temps, offre quant à l'architecture un des plus beaux et des plus riches ouvrages modernes.

Jusqu'ici nous n'avons parlé que des *salles* qui font partie des monumens publics, et sont en quelque sorte elles-mêmes des monumens. S'il étoit question maintenant de considérer, dans l'ensemble des palais et des maisons, les *salles* comme faisant partie de leurs distributions, ce point de vue donneroit lieu aux détails les plus inutiles, et qui d'ailleurs trouvent leur place à d'autres articles.

Ainsi, par exemple, toutes les pièces d'un grand palais reçoivent chacune un nom particulier, ou de son emploi, ou de l'objet principal de sa décoration; et l'on dit *salle des gardes*, *salle du conseil*, *salle du trône*, *salle de réception*, etc. *salle d'Apollon*, *salle de* etc. En parcourant les intérieurs du palais du TE à Mantoue, nous avons trouvé une suite de *salles* qu'on appelle *salle de Phaëton*, *salle de Psyché*, *salle des Géans*. (*Voyez* PIPI *Giulio*.)

Ces *salles*, comme l'on voit, ne sont point des ouvrages particuliers d'architecture susceptibles de recevoir des règles qui leur soient spécialement applicables. Tout y doit être subordonné à cette multitude de convenances qui rentrent dans celles des préceptes généraux. Il faut d'ailleurs excepter du nombre de ces *salles* les pièces qui ont des destinations spéciales et obligées, comme *chambre* à coucher, *cabinet*, *bibliothèque*, *galerie*, etc. dont on trouve les notions à leurs articles respectifs.

Si des palais on passe aux maisons particulières, l'idée du mot *salle*, beaucoup plus restreinte, ne nous donneroit guère d'autres acceptions que celle de *salle à manger*, ou celle de *salle de compagnie*, qu'on appelle aussi *salon*.

Nous nous contenterons donc d'ajouter à cet article une courte énumération des pièces ou des locaux que, d'après leur emploi, l'usage désigne par des mots particuliers.

Ainsi l'on dit:

Salle à manger. — C'est, dans les maisons de quelque importance, une pièce séparée de l'appartement et placée volontiers à rez-de-chaussée. Elle doit être bien éclairée; et ses fenêtres, autant que cela est possible, doivent donner sur le jardin. Son pavement devra être fait en carreaux de marbre ou de toute autre matière qui permette d'en laver l'aire. Sa décoration admettra volontiers des peintures agréables, des vues de paysages. On y pratiquera des buffets et des fontaines.

Salle d'assemblée. — Dans les grandes maisons, c'est une pièce où l'on reçoit compagnie. (*Voyez* SALON.)

Salle d'audience. — C'est, dans les appartemens des fonctionnaires publics, une pièce où ils donnent audience. Elle précède ordinairement le cabinet; elle doit être garnie de siéges, meublée simplement, et décorée sans magnificence.

Salle de bains. — Ainsi appelle-t-on, dans l'ensemble des appartemens, une petite pièce où sont disposés tous les objets nécessaires pour se baigner. (*Voyez* BAIN.)

Salle de bal. — C'est une *salle* qui n'est guère d'usage que dans les grands palais. Elle doit être dé-

corée avec élégance, et recevoir une tribune élevée, pour y placer les symphonistes.

Salle de ballets, de comédie, de machines. (*Voyez* Théatre.)

Salle de billard. — C'est dans toute maison, soit de ville, soit de campagne, une pièce où est placé un jeu de billard. Elle est ordinairement boisée, et garnie d'armoires qui contiennent les choses nécessaires au service du jeu. On doit y supprimer les glaces et tous autres ornemens fragiles.

Salle des gardes. — Première pièce de l'appartement d'un prince, où se tiennent les officiers de sa garde.

Salle du commun. — Pièce près des cuisines et des offices, dans les grandes maisons, et où mangent les domestiques.

SALLE D'ARMES, s. f. On donne ce nom à une espèce de galerie qui sert de magasin d'armes, rangées dans un bel ordre et bien entretenues. On affecte dans cet arrangement une ordonnance symétrique, et l'on pourroit dire décorative; c'est-à-dire qu'on fait servir les différentes sortes d'armes, selon leurs formes et leurs dimensions, à produire des compositions de trophées, de pilastres, de colonnes, de frises, de pyramides, etc. et à simuler tous les genres d'ornemens de l'architecture. Ces collections deviennent un répertoire instructif en ce genre, où l'on voit rassemblé ce que les temps anciens avoient imaginé, et ce que les temps modernes ont perfectionné dans l'art de fabriquer pour les hommes les moyens de s'entre-détruire. Il y a à Paris une de ces collections, à laquelle on a très-improprement sans doute donné le nom de *muséum d'artillerie*. Les *salles d'armes* font ordinairement partie des arsenaux. Il y en avoit une jadis d'une grande étendue et d'un fort bel arrangement dans l'arsenal de Venise.

Le nom de *salle d'armes* se donne aussi au lieu où l'on apprend à tirer des armes. Le nom de *salle* d'escrime lui conviendroit mieux.

Salle de jardin ou champêtre. Dans la pratique du jardinage régulier on emprunte souvent à l'architecture les formes de ses plans et de ses élévations, et par suite les noms qu'on leur donne.

Comme les troncs des arbres font tout naturellement l'effet des colonnes, comme des charmilles se prêtent volontiers à jouer le rôle des murailles, comme un grand nombre d'arbustes qu'on taille à volonté s'accommodent facilement, avec beaucoup de plantes, à simuler les configurations qu'on veut leur donner, il a été fort naturel de produire dans les jardins des lieux de réunion qu'on appelle *salles champêtres*.

Souvent, pour clore encore mieux ces *salles*, on établit à l'entour une enceinte formée de treillages qu'on garnit de fleurs et de verdures, ou on les ferme avec des charmilles. Ces enceintes deviennent souvent des *salles* de bal, qu'on éclaire par des lanternes de toutes couleurs.

La *salle* de bal du petit parc de Versailles est une *salle champêtre* disposée pour la danse. Elle est entourée d'un amphithéâtre formé de siéges ou de degrés en gazon. Le milieu, un peu relevé et sur un plan ovale, est comme l'arène de cette sorte de cirque, où l'on exécute les danses.

SALLE D'EAU, s. f. C'est une fontaine pratiquée dans un espace plus bas que le rez-de-chaussée, où l'on descend par quelques marches, et dont l'aire est pavée en compartimens de marbre. C'est aussi, dans un jardin, une *salle* de verdure décorée de bassins, de figures, de groupes qui jettent de l'eau, et de fontaines jaillissantes.

Salle de spectacle. Cette dénomination, dans nos usages, est synonyme de théâtre. Lors du renouvellement des arts, les théâtres ayant été des sortes de dependances du palais des souverains, ou des habitations de quelques princes, ils ne furent reellement que des annexes de ces édifices, et on leur donna le nom de *salle*. Depuis qu'ils sont devenus des monumens isolés et publics, on n'a pas laissé de les appeler du même nom, surtout quand on entend parler de leur intérieur. Ainsi on continue de dire que *la salle est remplie*, que *la salle étoit vide*.

SALON, s. m. Ce mot est le même que le mot italien *salone*, qui est un augmentatif de *sala*, et signifie une grande salle.

Quoique *salon* en français, selon l'usage actuel, ne signifie pas toujours une très-grande salle, toujours est-il vrai que, selon les erremens de la distribution ordinaire des appartemens, ce mot s'applique à désigner la pièce qui, entre toutes celles dont se compose un appartement, est souvent la plus grande, et toujours la plus richement ornée.

Le *salon* est ce qu'on appeloit et ce qu'on appelle encore la salle de compagnie. C'est la pièce de réunion où l'on reçoit le monde, et où par conséquent, selon l'importance des maisons, on rassemble le plus d'objets de commodité, d'agrément, de goût et de luxe. On ne sauroit prescrire à ce local rien de déterminé ni pour la *grandeur*, ni pour la *forme*, ni pour la *décoration*. Il est sensible qu'à cet égard il se donnera autant de variétés qu'on en trouve entre les différens états de la société.

Quant à la grandeur, c'est la dimension de la maison qui règle celle de toutes les pièces de l'appartement, et par suite du *salon*. Dans les palais, le *salon* doit occuper une grande étendue. Elle dépendra non-seulement des réunions qu'on y reçoit, mais aussi d'une sorte de convenance qui veut que l'état du propriétaire s'annonce par l'importance de son habitation. Dans les grands palais on donnera souvent au *salon* la hauteur de deux étages, ce qui lui procurera

l'avantage de recevoir la lumière d'en haut. Du reste il est reçu généralement que le *salon*, à quelque espèce de maison qu'il appartienne, doit, dans la proportion de son appartement, en être la pièce la plus spacieuse. Les palais, dont les maîtres sont condamnés à la magnificence, ont souvent aussi ce qu'on appelle de doubles appartemens, c'est-à-dire que chaque pièce s'y trouve répétée, une fois en grand et une fois en petit. Les premières servent pour les jours de grande compagnie, les secondes pour les jours de petite société. Ainsi près de la grande salle à manger on en pratique une plus petite. Il y a de même grand et petit cabinet, grand et petit *salon*.

Pour ce qui est de la forme des *salons*, rien ne fait la loi de leur en donner une plutôt qu'une autre. Il est certain que la forme quadrangulaire est tout à la fois la plus naturelle et la plus usitée, surtout dans les maisons ordinaires. Il n'est question pour celle-là que de régularité de symétrie, et il n'appartient d'ordinaire qu'à l'ameublement d'en faire les frais. A l'égard des palais, on y voit des *salons* pratiqués dans toutes les sortes de formes. La plus commune est, il est vrai, la quadrangulaire; mais on peut citer beaucoup d'appartemens dont le *salon* est circulaire. On obtient volontiers cette forme en construisant une façade de l'édifice de manière à produire en saillie une partie demi-circulaire. A l'intérieur le reste du cercle se forme par des cloisons. Il y a aussi des *salons* ovales, et on en fait d'octogones. Reste à savoir si ces variétés produisent plus d'agrément intérieur que de difficulté ou d'embarras extérieurs, surtout relativement à la décoration.

Ce qu'il faut remarquer à l'égard de la décoration des *salons*, c'est qu'elle doit être soumise à ce principe général d'harmonie qui veut qu'on observe dans les distributions d'ornemens intérieurs une progression de richesse et d'ornement entre toutes les pièces d'un appartement, et que le *salon*, dans cette échelle graduée, soit le local le plus et le mieux décoré. Par exemple, lorsque la grandeur des intérieurs le permet, la décoration des ordres d'architecture étant le maximum des ressources de l'architecture, non-seulement on pourra l'appliquer au *salon*, et avec le luxe du corinthien, mais on devra observer d'en réserver l'emploi à cette pièce privilégiée. Trop souvent on a vu les richesses de l'architecture, prodiguées dans des escaliers, ne plus laisser aucun moyen d'enchérir sur cet emploi dans les intérieurs des appartemens.

Quand on prétend que le *salon* réclame le plus haut degré de la décoration, c'est toujours bien entendu relativement au genre et au caractère du palais, c'est-à-dire de sa destination et encore de l'état du propriétaire. Il y a de grands palais, et aussi de grands personnages, qui se refusent à un luxe trop apparent. Plus d'une convenance commande à l'architecte de se conformer à ces considérations, et l'architecture a, dans la mesure et l'emploi de ses richesses, des degrés pour tous les rangs. Il y a en effet une richesse modeste qui, sans mêler à l'or l'éclat des marbres précieux, sait allier le goût à la bienséance, et s'adapter à tous les caractères. (*Voyez* APPARTEMENT.)

On appelle *salon à l'italienne* celui qui comprend deux étages dans sa hauteur, et qui ordinairement n'est éclairé que par les fenêtres de l'étage supérieur.

Salon de treillage. Espace qu'on ménage dans les bosquets d'un jardin, qu'on entoure et qu'on couvre de treillages en fer et en bois, garnis de verdures.

SALONIQUE. C'est le nom qu'on donne aujourd'hui à l'antique ville de Thessalonique.

Nous trouvons dans le tome III des *Antiquités d'Athènes*, par Stuart, le dessin d'un reste de monument fort curieux, qui est situé dans le quartier des Juifs de *Salonique*.

Cinq colonnes corinthiennes, élevées chacune sur un piédestal, supportent un entablement au-dessus duquel règne un attique formé de pilastres quadrangulaires isolés. Sur chacune des deux faces les plus larges de ces pilastres d'attique, et dans toute leur hauteur, sont sculptées des figures d'un très-fort relief. Les têtes de quelques-unes de ces figures anticipent sur les profils du chapiteau.

D'un côté ces figures représentent une Victoire, un Telèphe, un Ganymède, et une femme drapée à laquelle on ne sauroit donner un nom; de l'autre côté on voit Léda, une Bacchante couronnée de pampres, un Bacchus et une Bacchante jouant de la flûte.

L'attique ainsi décoré supporte un entablement. Il est assez difficile aujourd'hui de déterminer le genre d'édifice dont cette ruine faisoit partie. Quant aux traditions populaires qui règnent à *Salonique* sur ce monument, elles ne reposent que sur des contes dont l'imagination seule a fait les frais. Si quelque chose pouvoit tendre à une supposition vraisemblable, ce seroit le rapprochement que la critique feroit de ce reste curieux de monument avec un autre semblable qui existoit jadis à Bordeaux, et dont on voit la gravure dans la traduction de Vitruve par Perrault (page 227), qui a pris soin d'en conserver le souvenir avant qu'on procédât à sa démolition.

Le lecteur qui rapprochera ces deux monumens y trouvera une conformité frappante. Tous deux présentent une ordonnance corinthienne, tous deux au-dessus de leur entablement ont un attique formé de piédroits, sur les deux faces principales desquelles sont sculptées des figures en bas-relief. La seule différence est qu'à *Salonique* ces piédroits portent un entablement, lorsqu'à Bordeaux ils supportent un rang d'arcades couronné par une corniche.

Dans la recherche qu'on pourroit faire du genre d'édifice auquel seroit applicable cette espèce d'ordonnance, il paroîtra sans doute non-seulement vraisemblable, mais nécessaire, de lui trouver un local où on puisse la supposer isolée et de manière à présen-

ter, comme occupant le milieu d'un local quelconque, ses deux faces au spectateur.

Une autre question seroit de savoir si, dans les deux monumens cités, les figures sculptées sur les piédroits étoient réputées caryatides, ou censées du moins en devoir jouer l'apparence. A cet égard on doit dire que rien, dans les poses et les attitudes de ces figures, n'indique l'action de supporter, et que leurs têtes ne paroissent avoir été surmontées d'aucune forme ni d'aucun semblant de chapiteau. Cependant les exemples assez nombreux de caryatides ou atlantes que nous avons rapportés, et qui occupent de pareils emplacemens (*voyez* CARYATIDE), permettent de supposer qu'on put de même, en place d'un second ordre de colonnes, employer dans des attiques des figures plus ou moins saillantes qui devoient offrir un semblant de caryatides.

SALPÊTRIÈRE, s. f. C'est ordinairement, dans un arsenal, le lieu où l'on fait le salpêtre, et où sont à cet effet plusieurs rangs de cuves placées sur des fourneaux souterrains.

SALVI (NICOLAS), né en 1699, mort en 1751, fut un homme des plus instruits de son temps. A d'heureuses dispositions il avoit eu le bonheur de réunir une éducation qui l'eût mis à même de choisir le genre de connoissances auquel il auroit voulu se consacrer ; mais dans ses premières années il ne fit point de choix. Il cultiva d'abord les belles-lettres, et fut reçu comme poète dans les différentes académies de Rome. La philosophie et les sciences mathématiques s'emparèrent bientôt de lui. Il étudia la médecine. Enfin on diroit qu'il auroit eu en vue de réaliser le portrait un peu imaginaire que Vitruve nous a laissé d'un parfait architecte. En effet, le goût de l'architecture finit par l'emporter chez lui. Il reçut des leçons d'Antoine Cannevari, et mieux encore de Vitruve, dont il avoit acquis personnellement l'intelligence dans le texte original.

Cannevari ayant été appelé en Portugal pour le service du roi Jean V, *Salvi* resta chargé de toutes les entreprises de son maître à Rome. Il rebâtit le baptistère de Saint-Paul hors des murs, éleva le grand autel de l'église de Saint-Eustache, et celui de Saints Laurent et Damase. De lui est la petite église de la *villa Bolognetti*, hors de la porte Pie ; de lui sont les beaux autels de l'église du Mont-Cassin, et de *Santa-Maria de Gradi*, pour les Dominicains de Viterbe, etc. etc.

Mais l'ouvrage le plus considérable, et sans comparaison le plus célèbre de *Nicolas Salvi*, est la grande fontaine de Trevi à Rome, qui seule feroit la réputation d'une ville. Elle tient sans doute, en ce genre de monumens, le premier rang, et il ne lui manque peut-être qu'une place plus étendue et proportionnée au spectacle qu'elle présente. Sous le rapport de magnificence, aucune autre fontaine ne peut lui être comparée. On n'y sauroit trouver d'équivalent ailleurs que dans les décorations hydrauliques, par exemple, des jardins de Versailles. Mais la supériorité de la fontaine de Trevi tient encore à ce que ses eaux sont perpetuelles (*aquæ perennes*), tandis qu'à Versailles elles proviennent d'un réservoir qui se tarit en peu de temps. La fontaine de Trevi est au contraire le réceptacle des eaux de l'aqueduc de l'*Acqua Vergine*. L'architecte eut dès-lors à sa disposition une masse d'eau toujours courante, qu'il put diriger et employer au gré de tous les effets qu'il voulut obtenir.

Ce grand ouvrage ne s'acheva point sans beaucoup de contradictions. *Salvi* eut un grand nombre d'envieux et de critiques. On conçoit qu'en ce genre il y avoit matière à bien des rivalités. Une semblable entreprise éveille toutes les ambitions ; et comme l'imagination trouve à s'y exercer de mille manières, chacun se figure avoir eu l'idée la plus heureuse.

Pour ce qui regarde la partie hydraulique, c'est-à-dire l'emploi et le jeu des eaux dans ce monument, on ne sauroit nier que ce ne soit une très-grande scène. Mais peut-être a-t-on, non sans quelque raison, reproché à *Salvi* de lui avoir donné une trop grande étendue, et dès-lors d'avoir un peu trop divisé ses eaux, d'avoir plus visé à la multiplicité qu'à l'unité d'effets.

La position de cette vaste fontaine, adossée à un palais, ne fut pas sans doute du choix de l'architecte. Selon l'idée allégorique de la composition, qui nous montre Neptune sur son char, dont les Tritons attellent les chevaux marins, il eût sans doute convenu que le dieu des eaux parût sortir d'une demeure dont le style et le caractère eussent été assortis à ce que la poésie de ce sujet devoit suggérer. Sans doute le palais de Neptune n'auroit dû avoir ni étages ni fenêtres. Mais peut-être l'architecte ne fut-il pas le maître de disposer des convenances de son emplacement.

Le principal personnage de cette scène, comme on l'a dit, est un Neptune colossal debout, prêt à monter sur un char formé par une grande conque marine. Il semble sortir d'une niche décorée de colonnes ioniques. Les chevaux et les Tritons se trouvent au milieu d'un amas considérable de rochers d'où les eaux jaillissent pour tomber de différentes manières, et former en tombant toutes sortes de cascades.

Quelques critiques pensent que ces rochers ainsi disposés ressemblent un peu trop à un amas de ruines, et qu'on n'aperçoit pas assez, dans tous les échappemens d'eau, la source principale qui pourroit les produire. Mais en ce genre la censure est facile, et peut-être la position ou la hauteur des conduits qui amènent les eaux à cette fontaine n'a-t-elle pas permis de leur donner des effets plus pittoresques.

Quant à l'architecture du palais auquel s'adosse la composition de cette fontaine, nous croyons aussi qu'elle comporteroit beaucoup d'observations. Le temps qui vit élever ce monument n'étoit plus celui de la bizarrerie dans les formes, ni des ornemens bigarrés de l'âge précédent; mais ce n'étoit pas encore celui où le goût de l'antiquité devoit reprendre son empire. Obligé d'assortir la composition de cet ensemble à une devanture de palais, l'architecte pouvoit se dispenser sans doute de faire sortir d'un soubassement rustique et tout en rochers un ordre aussi élégant que le corinthien. Le style approprié à une telle façade auroit dû être celui des bossages les plus prononcés, et tels qu'un nombre infini d'édifices des plus grands maîtres de l'Italie en auroit offerts à *Salvi* les modèles. Il ne paroît pas toutefois que cette sorte d'harmonie se soit présentée à lui, soit qu'il n'en ait pas eu l'idée, soit qu'il ait été empêché par d'autres causes. Il avoit en effet rédigé quatre projets pour cette fontaine, tous à peu près du même genre, mais inférieurs à celui qui fut exécuté.

La fontaine de Trevi fut treize ans à terminer, non que le travail ait rempli tout cet espace de temps; mais on ne sauroit dire combien de tracasseries en venoient interrompre la suite. *Salvi* avoit trop à cœur d'achever son ouvrage pour se laisser décourager par les contre-temps qu'on lui suscitoit : aussi refusa-t-il les offres de la cour de Turin, qui désiroit l'avoir à son service après la mort d'Ivara. Il en fit autant de l'invitation qu'il reçut d'aller à Milan pour élever le frontispice de la fameuse basilique de cette ville. Il ne voulut pas non plus aller à Naples, où l'on désiroit le charger de bâtir le palais de Caserte et l'hôpital général, qui depuis furent construits sur les dessins du célèbre Van Vitelli.

Salvi donna trois projets pour la façade de Saint-Jean de Latran à Rome. Les compositions de ces frontispices consistoient en deux ordres d'architecture avec portiques; on préféra le dessin de Galilei.

Les travaux de la fontaine de Trevi, les contrariétés, plus pénibles encore que ces travaux, les fréquentes visites qu'il étoit obligé de faire dans les conduits de l'*Acqua Vergine*, affoiblirent, dit-on, sa santé, et affectèrent son tempérament d'ailleurs fort délicat. Il tomba en paralysie; mais il vécut encore cinq ans dans un état de langueur, sans renoncer à son art. Ne pouvant plus se servir de ses mains, il fit encore dessiner par un de ses élèves trois projets pour la façade de l'église des Saints-Apôtres : l'un de ces projets n'avoit qu'un seul ordre de colonnes; les autres étoient à deux ordres, selon l'usage des portails de cette époque.

On a vanté l'honnêteté de *Nicolas Salvi*, ses mœurs et sa sincérité. Quoique naturellement réfléchi, il avoit la repartie vive et spirituelle. Le caractère de son architecture, malgré les incorrections qu'on y remarque, ne manque pas de simplicité, et elle a un certain agrément qui lui est propre.

SANÈSE (Georgio). C'est ainsi qu'on appelle le plus souvent cet architecte, dont on ne connoît pas le nom patronimique.

Il naquit en 1423, et mourut en 1470. Il étoit, dit-on, de la famille Martini de Sienne. Selon l'usage de son temps, il sut réunir les talens de plus d'un genre et l'exercice de plus d'un art, et fut sculpteur habile, amateur en peinture, bon ingénieur et savant architecte.

C'est sous ce dernier titre qu'il est le plus connu, et il le doit au célèbre palais qu'il construisit vers le milieu du quinzième siècle à Urbin, pour le duc Frédéric de Feltre.

Ce palais est un de ces monumens propres à confirmer l'opinion que le quinzième siècle, moins renommé aujourd'hui que le suivant, qui recueillit toutes les gloires, doit non-seulement les partager avec lui, mais peut encore lui disputer certaines sortes de prééminences. N'auroit-il que l'avantage d'avoir fait revivre dans tous les arts les grands principes de l'antiquité, d'avoir produit des modèles dont plusieurs n'ont pas été égalés depuis, d'avoir aplani toutes les voies au retour du bon goût, le quinzième siècle ne sauroit obtenir trop d'hommages et de reconnoissance, surtout quand on pense qu'il ouvrit la voie à tous les grands hommes du seizième.

L'architecture surtout lui fut redevable d'un grand nombre de monumens et d'édifices qui ne furent point surpassés par la grandeur de la masse, la simplicité des plans, la justesse des proportions et la noblesse de l'ordonnance. Tels furent ceux de Bruneleschi à Florence, de Leo-Batista Alberti à Rimini et à Mantoue; tel fut le palais d'Urbin par *Georgio Sanèse*, palais dans lequel on s'accorde à vanter et le mérite de la décoration, et même celui de la distribution.

Ce palais est construit en briques, avec une extrême solidité; sa façade se recommande plutôt par la grandeur du caractère que par l'élégance du style. La principale cour est un rectangle ou carré long, environné de portiques en arcades soutenues par des colonnes isolées de travertin et d'une seule pièce. L'ordre est du genre de celui que les modernes ont appelé composite, et sa base est attique. Au-dessus des arcades règne un entablement qui porte un second ordre de pilastres corinthiens, entre lesquels sont disposées les fenêtres, de manière que leur ouverture correspond à celle des arcades du rez-de-chaussée. La masse est couronnée par un entablement, dans la hauteur duquel sont pratiquées les fenêtres d'un petit appartement, et en retraite est encore un petit étage de service.

Le grand escalier est commode et spacieux. La salle principale a 100 pieds de long et 50 de hau-

teur ; elle est couverte par une voûte à lunettes. Toutes les pièces de ce palais sont voûtées.

Georgio Sanèse fit les dessins et modèles que lui demanda Pie II pour le palais de l'évêché de Corsignano sa patrie, à laquelle il donna et le titre de ville et le nom de *Pienza,* qui étoit le sien propre.

SAN-GALLO (Giuliano et Antonio da), architectes florentins. Le premier naquit en 1443, et mourut en 1517; le second mourut en 1534.

Si nous avons associé dans un même article ces deux architectes, c'est moins parce qu'ils furent frères, et qu'un talent semblable les a réunis souvent dans les mêmes travaux, que pour éviter la confusion qui auroit pu naître surtout entre l'un d'eux et un autre *Antoine San-Gallo* leur neveu, qui, devenu le plus célèbre, occupe un des premiers rangs dans l'histoire des architectes.

Le père de *Julien* et d'*Antoine San-Gallo* s'appeloit *François Giamberti*, architecte de quelque mérite qui vivoit sous Côme de Médicis surnommé le *Père de la patrie*, et grand-père de Laurent-le-Magnifique. Il fut employé par lui dans tous les travaux de ce temps. Quant à ses deux fils, il leur fit apprendre l'art de la sculpture en bois et la perspective à l'école de Francione, artiste alors fort recommandable. *Julien* avoit les dispositions les plus heureuses pour réussir dans tout ce qu'on lui donnoit à entreprendre. On avoit voulu faire de lui un sculpteur; il fit voir en peu de temps qu'il l'étoit; et les belles sculptures du chœur de l'église de Pise déposent encore aujourd'hui de la précocité comme de l'excellence de son talent. Il lui survint bientôt une autre occasion de montrer sa capacité dans un genre fort différent. Laurent de Médicis eut besoin d'un ingénieur pour un siége qu'il avoit à soutenir : *Julien de San-Gallo* devint ingénieur, et qui plus est excellent artilleur. Il perfectionna l'art de manœuvrer le canon; et il servit les projets de Laurent au-delà de son attente. Aussi en reçut-il des témoignages de bienveillance qui ne se bornèrent pas à de vaines paroles.

L'architecture fixa enfin son goût et sa vocation. Son premier ouvrage fut à Florence le cloître des Carmélites de *Santa Madalena dé Pazzi.* La partie qu'il en exécuta est celle où règne un ordre ionique. Il y copia un chapiteau antique trouvé dans les ruines de *Fiesole*, et qui alors passa pour être unique en son genre. Ce qui le distingue du chapiteau ionique ordinaire, c'est cette espèce de gorgerin ou de frise qui se trouve entre le collarin et l'astragale; c'est encore la disposition de la volute, qui descend jusqu'au collarin. Toutefois ces deux variétés sont précisément celles qui distinguent le chapiteau ionique du temple d'Erechtée à Athènes. *Julien de San-Gallo* avoit donné une preuve de son goût en faisant revivre ce mode élégant de chapiteau. Malheureusement le manque de fonds ne permit pas d'achever ce cloître.

Laurent de Médicis avoit appris à distinguer le mérite de *Julien de San-Gallo.* Il n'hésita point de le préférer et à ses amis et à son maître, sur la vue du modèle qu'il lui avoit commandé, en concurrence avec eux, pour le palais qu'il projetoit de faire bâtir entre Florence et Pistoia, dans le lieu qu'on appelle *Poggio a Caiano. Julien* eut ordre de mettre sur-le-champ la main à l'œuvre. L'édifice qu'il exécuta fit voir des choses alors nouvelles dans l'art de bâtir. Telle fut la voûte en berceau qui couronne la vaste salle de ce palais. On n'avoit pas jusqu'alors osé en entreprendre de pareille et d'aussi hardie, dans les grandes habitations. Laurent de Médicis n'en croyoit pas, vu la grandeur du local, l'exécution possible. *Julien*, pour le rassurer, en construisit une selon le même système de courbe, dans une maison qu'il bâtissoit pour lui-même à Florence. Enfin l'ouvrage eut un succès complet, et procura une grande réputation à son auteur.

Le duc de Calabre lui demanda un modèle de palais pour Naples. *Julien* s'occupoit de ce travail lorsque l'évêque d'Ostia, qui depuis fut pape sous le nom de Jules II, le chargea de restaurer les fortifications de cette ville. *Julien* perdit à ce travail deux années, et il chargea pendant ce temps *Antoine* son frère de terminer le modèle du palais de Naples; mais Laurent de Médicis conseilla à *Julien* d'aller en personne le présenter.

Julien partit donc pour Naples avec son modèle. L'ouvrage eut un grand succès, et l'ordre fut donné d'en entreprendre sur-le-champ l'exécution. On en jeta les fondemens près de Castel-Nuovo. Cela fait, l'architecte demanda et obtint la permission de retourner à Florence. Le roi lui fit de riches présens en chevaux, en étoffes précieuses, avec un vase d'argent contenant plusieurs centaines de ducats. *Julien* pria le roi de lui permettre de n'accepter ni l'or ni l'argent, dont son protecteur Laurent-le-Magnifique l'empêchoit d'avoir besoin; que si toutefois il plaisoit au roi de lui témoigner sa satisfaction d'une autre manière, il oseroit le prier de lui concéder quelques morceaux d'antiquité à son choix. *Julien* eut alors la liberté de choisir une belle tête de l'empereur Adrien, une statue de femme nue, plus grande que nature, et un Cupidon endormi, tous morceaux de ronde-bosse, dont il fit hommage à Laurent-le-Magnifique. Celui-ci ne put qu'admirer, en recevant ce présent, l'ingénieux désintéressement de l'artiste, qui avoit préféré les richesses de l'art aux dons de la fortune.

De retour à Florence, *Julien* fut chargé par Laurent de construire un vaste couvent pour cent religieux de l'ordre des frères ermites de Saint-Augustin. L'ouvrage de *Julien* obtint encore la préférence sur les projets de plusieurs autres. Il mit la main à l'œuvre, et l'édifice fut élevé hors de la porte *Santo-Gallo.* Ce fut là l'origine du nom sous lequel *Julien* fut connu depuis, et ce fut Laurent de Médicis qui,

ayant pris l'habitude de lui donner ce surnom, la fit contracter à tout le monde. *Julien* se plaignoit un jour à lui, en plaisantant, de ce que lui ayant fait perdre le nom ancien de sa famille, il reculeroit au lieu d'avancer dans le chemin de la noblesse. « Il vaut mieux, lui répondit Laurent, qu'au lieu de recevoir un nom de ton ancienne famille, tu en donnes un nouveau, par ton mérite, à une famille nouvelle. »

Malheureusement le nom de *San-Gallo* n'a pu faire subsister ni même achever les entreprises qu'interrompit la mort de Laurent de Médicis. Le siége de Florence en 1530 détruisit tout ce qui avoit été commencé du grand couvent dont on a parlé, et au temps de Vasari il ne restoit vestige ni de maison ni d'église.

Un grand palais pour *Giuliano Gondi*, riche marchand florentin, eut encore le sort de ne pouvoir être terminé en entier; la mort du propriétaire força *San-Gallo* de le laisser inachevé. Pareille mésaventure arriva à plusieurs de ses ouvrages, que les troubles et les guerres de cette époque firent abandonner.

Après la mort de Laurent de Médicis il se retira à Prato, où il construisit l'église de Notre-Dame-des-Prisons. De là il fut mandé à Lorette pour terminer la coupole de l'église, dont on croyoit les piliers trop foibles pour supporter le poids d'une voûte. *San-Gallo* prétendit que les craintes étoient mal fondées, et on le chargea de la construction. Il fit venir de la pouzzolane de Rome pour faire avec de la chaux le mortier propre à opérer la liaison des matériaux. L'ouvrage réussit en tout point, et en moins de trois ans la coupole fut terminée.

A Rome, *San-Gallo* fut chargé, par le pape Alexandre VI, de restaurer le plafond de Sainte-Marie-Majeure. On dit que sa dorure fut faite avec le premier or qu'on transporta d'Amérique en Europe.

Le cardinal de la Rovère, le même qui comme évêque d'Ostia avoit autrefois employé les talens de *Julien San-Gallo*, lui fit faire le modèle du palais de *San-Pietro in Vincoli;* bientôt après, un autre modèle de palais pour Savone, sa patrie, où il vouloit que l'architecte allât lui-même entreprendre l'ouvrage. Mais *Julien* étant retenu à Rome par Alexandre VI, *Antoine*, son frère, le suppléa dans ces travaux; et lorsque l'édifice tiroit à sa fin, *Julien*, d'après les instances du cardinal, se rendit à Savone et mit la dernière main à la construction.

En retournant à Florence, qui étoit en guerre avec Pise, malgré le sauf-conduit qu'on lui avoit donné à Lucques, il fut fait prisonnier par les Pisans, et retenu pendant six mois jusqu'à ce qu'il eût payé 300 ducats.

Alexandre VI mort, et Paul II, qui lui succéda, ayant survécu de fort peu, le cardinal de la Rovère fut créé pape sous le nom de Jules II. *Julien de San-Gallo* conçut les plus grandes espérances. Le pape en effet le reçut avec toutes sortes de caresses, et le chargea tout d'abord des premiers ouvrages qui se présentèrent. Dès-lors il étoit question entre Jules II et Michel-Ange de l'entreprise du célèbre mausolée dont on a parlé ailleurs. (*Voyez* Buonarotti.) *Julien San-Gallo* la favorisoit aussi de ses vœux, et engageoit le pape à faire construire une chapelle exprès pour l'immense ouvrage dont la vieille basilique de Saint-Pierre ne lui paroissoit plus digne. (*Voyez* sur cet objet les articles Lazari, dit Bramante, et Rossellino.) Divers projets furent présentés pour cette chapelle. Bramante sur ces entrefaites étoit arrivé à Rome; il eut l'adresse et le bonheur de s'emparer de l'esprit du pape.

Julien, blessé de cette prédilection quoique le pape l'eût associé à Bramante pour tous les autres travaux, retourna à Florence, non sans y rapporter de nombreux présens dont le pontife avoit récompensé son talent. Le gonfalonier Pierre Soderini, charmé de l'incident qui rendoit à Florence un aussi habile citoyen, se hâta de lui confier des travaux qui l'occupèrent pendant six mois. Bientôt une lettre de Jules II le redemanda; mais le pape, qui croyoit l'employer comme architecte, l'obligea de le servir comme ingénieur dans les guerres qu'il avoit à soutenir. Nouvelle demande de congé de la part de *San-Gallo*. Enfin le pape lui rendit la liberté, et accompagna, d'une bourse de 500 écus, la permission d'en user, l'assurant qu'il pourroit toujours compter sur sa bienveillance.

Julien San-Gallo espéroit se reposer enfin dans sa patrie; mais les circonstances du temps ne permettoient le repos à personne. A peine arrivé, il fut employé par le gonfalonier Soderini, au siége de Pise, à construire sur l'Arno un pont fort ingénieux qui se levoit et s'abaissoit selon la hauteur des eaux, et offroit dans ses assemblages la construction la plus solide. Cet ouvrage contribua à la prompte reddition de Pise. Bientôt après il fut chargé de bâtir avec la plus grande célérité la forteresse de cette ville, où se trouve aujourd'hui la porte d'ordre dorique que l'on appelle la porte Saint-Marc.

Affoibli par l'âge et tourmenté de la pierre, il passa encore deux années à Florence, où il mourut à l'âge de soixante-quatorze ans. Il se survécut toutefois dans la personne de son frère, dont il nous reste à parler.

Antoine San-Gallo commença, comme son frère, par la sculpture en bois, y acquit un rare talent, et se fit beaucoup d'honneur, surtout par ses grands crucifix, tels que ceux du maître-autel de l'Annonciade à Florence, des religieux de *San-Gallo* à Saint-Jacques-des-Fosses, et plusieurs autres qu'on renomme.

Julien son frère ne tarda point à lui inspirer le goût de l'architecture et à lui en communiquer le savoir. La grande pratique qu'*Antoine* avoit acquise dans le travail du bois le rendoit surtout extrêmement propre au travail des modèles d'édifices, que

l'usage à cette époque étoit de faire en bois. Il fut d'un grand secours à son frère dans cette sorte d'ouvrage, et il le suppléa encore en beaucoup de ses entreprises. Julien, comme on l'a vu, étant engagé dans les travaux du palais de Savone, se fit remplacer quelque temps par *Antoine*, qui sut gagner les bonnes grâces du cardinal, lequel, devenu pape sous le nom de Jules II, lui confia les ouvrages de fortification qui ont fait du mausolée d'Adrien une citadelle, puis la construction du château fort de Civita-Castellana.

Les deux frères se remplaçoient mutuellement dans les mêmes travaux et auprès de leurs ordonnateurs. Ainsi, quand Julien quitta Florence pour aller à Rome, il chargea *Antoine* de faire le modèle de la nouvelle forteresse d'Arezzo. Cela le mit en rapport plus intime avec le gouvernement florentin, qui lui confia la surintendance de toutes les fortifications. Il coopéra avec son frère à la construction du pont mécanique sur l'Arno, dont on a parlé plus haut.

L'ouvrage d'architecture le plus remarquable d'*Antoine* fut l'église de Monte Pulciano, hors de la porte San-Biaggio, monument aussi remarquable par sa belle construction en pierre blanche, que par la conception de son ensemble et une rare perfection d'exécution dans toutes ses parties. De lui furent encore deux palais, l'un qu'il commença dans la même ville pour le cardinal Antonio del Monte, l'autre pour le même cardinal, à Monte San-Savino.

Il seroit trop long de rendre compte de tous les édifices dont il fit ou le modèle ou l'exécution, de toutes les villes dont il bâtit ou augmenta les fortifications. Sur la fin de sa vie il chercha le repos dans les douces occupations de l'agriculture, genre de goût plus paisible, et qui lui avoit fait acquérir en cette partie d'assez nombreuses connoissances.

SAN-GALLO (ANTONIO), mort en 1546. La date de sa naissance est incertaine.

Il ne tenoit que par sa mère à la famille des deux *San-Gallo* dont on vient de parler, et dont il prit le nom. Son père l'avoit destiné à une autre profession que celle d'architecte. Mais le jeune homme avoit entendu parler de ses oncles maternels *Juliano* et *Antonio da San-Gallo*, et du grand crédit dont ils jouissoient comme architectes à Rome. Il s'y rendit, dans l'espérance d'y trouver les exemples et de suivre les leçons de ses parens; mais l'appui qu'il en attendoit lui manqua bientôt. Ses protecteurs naturels quittèrent Rome, et il fut obligé d'en chercher d'autres qui ne manquent jamais, le travail et l'étude.

Il leur dut bientôt de parvenir à se recommander auprès de Bramante. Ce célèbre architecte étoit devenu paralytique, mais l'esprit chez lui n'avoit rien perdu de son activité. Il ne lui falloit que d'autres organes dociles aux ordres de sa pensée. Il trouva dans le jeune *San-Gallo* ce suppléant intelligent et zélé. Après avoir éprouvé son aptitude à s'identifier entièrement à lui, il continua jusqu'à son dernier moment de bâtir par et avec son entremise. L'occasion étoit belle pour un jeune homme de se former et de se produire. Etre ainsi le substitut de Bramante, c'étoit se préparer à devenir son successeur. Aussi obtint-il bientôt une réputation qui fit présager ses succès futurs.

Une chose lui fait un honneur particulier, c'est qu'à l'école de Bramante il devint très-habile constructeur; car l'on sait que la science de la construction ne fut pas le mérite principal de cet architecte. Les élèves sont si souvent portés à imiter les défauts de leurs maitres, qu'on sait déjà gré à ceux qui ne les outrent pas. Mais savoir en profiter pour les fuir, et se distinguer par des qualités contraires, est un effort assez remarquable. C'est ce que fit *Antoine San-Gallo*, qu'on reconnoît pour un des meilleurs constructeurs qu'ait eus l'architecture.

Telle étoit l'opinion déjà etablie sur son compte, que le cardinal Alexandre Farnèse (depuis pape sous le nom de Paul III), voulant restaurer son vieux palais de *Campo di Fiore*, s'adressa de préference à lui pour avoir un nouveau projet. L'intention du cardinal alors n'étoit pas de faire un bâtiment entièrement neuf, encore moins de construire ce vaste palais Farnèse qui depuis a tenu, non-seulement à Rome, mais partout ailleurs, sous le rapport de l'architecture, le premier rang entre tous les palais qu'on renomme. Heureusement le génie de *San-Gallo* fut prophétique dans le projet qu'il présenta. Commencé d'abord dans une dimension moyenne, il fut susceptible (comme on le verra) de se prêter, tout en conservant l'ouvrage déjà fait, aux grandes dimensions qu'exigea ultérieurement la haute fortune des Farnèse.

Un des premiers ouvrages de *San-Gallo* à Rome, et qu'on ne met pas au nombre de ses meilleurs, est l'église de la Madone de Lorette, place de la colonne Trajane. Le plan au reste ne lui en appartient pas, et l'édifice avoit été commencé dès 1507, lorsqu'il n'étoit encore qu'un jeune élève. Aussi ne lui en attribue-t-on que l'achèvement et la décoration. Le principal mérite, celui du moins qui recommande sa coupole, est d'avoir été la première à Rome qu'on ait construite dans le système d'une double voûte. Elle a 45 pieds 6 pouces de diamètre intérieur, et 86 pieds 8 pouces de hauteur, jusqu'au-dessous de la lanterne. Le style général de cette architecture, ses formes et ses détails, ont de la lourdeur. L'architecte Giacomo del Duca a encore aggravé ce defaut par l'énorme et vicieuse lanterne dont il a couronné après coup le monument.

Vers le même temps, *San-Gallo* éleva un palais en face de celui de Venise. Nous le designons par l'emplacement qu'il occupe, faute de pouvoir indiquer le nom du propriétaire actuel; il est peu considérable par sa masse, mais il l'est beaucoup sous tous les autres rapports. Dès l'origine il fut réputé le plus

commode, le mieux distribué, le plus élégant dans ses intérieurs, de tous les palais de Rome. Encore aujourd'hui on le trouve rempli de ces beautés qui, non-seulement ne vieillissent point, mais qui sont propres à rajeunir le goût de tous les siècles. C'est ce qu'on peut affirmer de ces élégans intérieurs où Perrin del Vaga a laissé des modèles de son talent inimitable de décoration. Il faudroit encore vanter l'excellent style des escaliers et des portiques de la cour, et particulièrement plus la façade du palais, composition simple, il est vrai, mais de cette noble simplicité qui dispense de parure, et dont aucun luxe ne pourroit remplacer le charme.

Ce palais est pour les architectes un ouvrage classique. Chambranles de portes et de fenêtres, profils d'entablement, détails d'exécution, tout y est de ce beau style qui caractérise le siècle d'or de l'architecture moderne. Divers autres palais plus ou moins considérables, qu'il ne seroit pas facile d'indiquer aujourd'hui de manière à les faire connoître par leur nom, occupèrent *San-Gallo* à Rome ou dans les environs, et augmentèrent à la fois sa fortune et sa réputation.

Bramante mort, le pape Léon X lui avoit donné pour successeur, dans la construction de Saint-Pierre, Raphaël, auquel Jocoude fut bientôt adjoint. Julien de San-Gallo vint ensuite. Mais Joconde quitta Rome, et Julien de San-Gallo se trouva forcé par ses infirmités de regagner Florence. Personne alors n'avoit plus de droits qu'*Antoine San-Gallo* de remplir une place qui le faisoit succéder à son maître et à son oncle. Aussi le cardinal Farnèse n'eut pas de peine à obtenir ce choix de Léon X. Cependant la construction de Saint-Pierre ne fit que peu de progrès sous sa direction. Il fortifia les fondations des piliers de Bramante; mais toute la dépense s'enfouissoit en terre. La nombreuse succession d'architectes produite par les circonstances avoit singulièrement multiplié les projets. Chacun faisoit un nouveau modèle, ce qui ne contribuoit qu'à augmenter l'indécision. Nous parlerons plus bas du grand modèle exécuté par *San-Gallo*. Tout magnifique qu'il soit, il ne put fixer l'opinion, et on verra qu'il n'y a point sujet de le regretter.

Du reste, sous le rapport de la science et des moyens de solidité, le monument n'auroit pu être confié à un architecte plus expérimenté. *Antoine San-Gallo* eut plus d'une occasion de réparer quelques erreurs en construction de ses contemporains. Il rendit cet important service à la *cour des loges* du Vatican. Par trop d'égards et de complaisance pour les locataires du palais, Raphaël avoit ménagé dans les soubassemens de sa construction beaucoup de caveaux et de vides qui devoient en affoiblir les points d'appui. Aussi, peu de temps après sa mort, ces belles galeries menaçoient ruine. *Antoine San-Gallo* les reprit en sous-œuvre. Il remplit les vides, renforça les fondations, et redonna à tout cet ensemble une solidité qui depuis lors ne s'est pas démentie. Beaucoup de parties du Vatican lui curent la même obligation. Il renforça un des côtés de la chapelle Sixtine. Il agrandit la pièce qui la précède, y ouvrit les deux vastes fenêtres qui l'éclairent, et en fit une des plus grandes salles de ce palais. La chapelle Pauline lui dut aussi sa magnificence, et par ses soins toutes les parties du Vatican, au moyen d'escaliers ingénieusement pratiqués, se trouvèrent mises en communication avec l'église de Saint-Pierre.

En général, ces sortes de travaux ne sont guère propres à indemniser par beaucoup de gloire l'architecte qui s'y livre. Cependant *San-Gallo* se fit, et très-justement, un grand honneur dans la restauration de l'église de Lorette, la même dont Julien son oncle avoit très-habilement exécuté la coupole, mais en présumant trop de la solidité des piliers construits par Julien de Maiano. Effectivement, l'an 1526, la bâtisse, qui jusqu'alors n'avoit manifesté aucun mouvement, vint à se lézarder et à s'ouvrir, non-seulement dans les grands arcs du dôme, mais dans tout le reste de l'église, au point d'annoncer une ruine inévitable et prochaine.

Le mal provenoit des fondations, qui n'étoient ni assez larges ni assez profondes. *San-Gallo*, chargé par le pape Clément VII de remédier à ce défaut, se mit à étayer toute la construction, et à soutenir toutes les arcades par de fortes armatures. Il refit leurs fondations, renforça les murs et les piliers. Après leur avoir donné une solidité à toute épreuve, il profita de l'occasion pour modifier l'ordonnance générale, faire de nouveaux profils et un autre entablement. Il en vint, par une rénovation presque entière, à rendre cette église, devenue son ouvrage, une des plus belles de l'Italie. Nous dirons donc ici avec Vasari que restaurer ainsi, c'est créer, et même faire quelque chose de plus difficile. En effet, ajoute-t-il, créer un édifice est chose naturelle; mais le ressusciter, cela tient du miracle.

San-Gallo étoit trop habile constructeur pour n'être pas un grand ingénieur. Presque toute sa vie fut partagée entre les travaux d'architecture civile et ceux de l'architecture militaire. La citadelle d'Ancône, celle qui est à Florence près la porte *del Prato*, celle de Nepi pour le duc de Castro, sont des monumens de son savoir auxquels on pourroit ajouter les fortifications de Civita-Vechia, de Perouse, d'Ascoli, etc. Ces travaux d'architecture militaire font sans doute honneur à l'artiste, mais ils n'annoncent que trop des époques ordinairement funestes aux arts.

Il en est peu qui aient été aussi désastreuses pour eux que celle de l'an 1527, où Rome fut prise, pillée et saccagée par les troupes du connétable de Bourbon. Les plus beaux monumens furent violés; beaucoup d'artistes périrent, et presque tous se dispersèrent. Clément VII se retira à Orviette avec la cour pontificale.

Le manque d'eau se faisant éprouver dans cette ville, *San-Gallo* y construisit un puits qu'on doit mettre en tête des principaux ouvrages de ce genre. Il est construit tout en pierres de taille, dans une étendue de 25 brasses de hauteur. Deux escaliers en spirale, pratiqués dans le tuf, l'un au-dessus de l'autre, conduisent jusqu'au fond les bêtes de somme qu'on emploie à puiser l'eau. Par l'une des pentes, elles arrivent jusqu'au pont où on les charge, et, remontant par l'autre, elles trouvent, sans être obligées de rebrousser chemin, une porte opposée à la première. L'ouverture du *puits* est si spacieuse, que la lumière du jour s'y répand jusqu'au fond, de manière que les pentes des escaliers adossés au mur bâti circulairement reçoivent un jour suffisant des fenêtres pratiquées dans toute sa hauteur.

Si la variété des talens de *San-Gallo* se prêtoit aux inventions les plus diverses, son activité, égale à son genie, lui donnoit les moyens de se multiplier au point de pouvoir suffire personnellement à toutes. On a remarqué qu'il conduisoit à la fois des travaux dans cinq villes; savoir, les ouvrages de fortification d'Ancône, de semblables à Florence, l'entreprise de la restauration de l'église de Lorette, à Rome les travaux du Vatican, et la construction du puits d'Orviette.

L'an 1536, cet enchaînement singulier de causes et d'effets que le vulgaire appelle les jeux de la fortune ramena l'empereur Charles-Quint triomphant de Tunis, et comme protecteur de la chrétienté, dans cette métropole du monde chrétien, que ses armées, neuf ans auparavant, avoient traitée plus cruellement que ne l'eussent peut-être fait les infidèles. Rome célébra son entrée par des fêtes magnifiques, et ce fut *San-Gallo* qui fut chargé d'en composer et d'en diriger les compositions.

Il éleva sur la place de Venise, vis-à-vis le palais de Saint-Marc, un arc de triomphe décoré dans chacune de ses deux grandes faces par quatre colonnes corinthiennes, qui supportoient un entablement faisant ressaut sur chacune d'elles. Entre les colonnes étoient peints des bas-reliefs représentant les plus belles actions de l'empereur. Dans le haut s'élevoient les statues des princes de la maison d'Autriche. Quoique le tout n'ait été que de l'architecture temporaire, on jugea que si le monument eût pu être exécuté en matériaux solides, on l'auroit compté parmi les chefs-d'œuvre de l'art.

Mais un reproche qu'on est en droit de faire aux siècles postérieurs à celui de *San-Gallo*, c'est d'avoir laissé à Rome, sans le terminer, un monument à peu près du même genre, mais réel, c'est-à-dire en matériaux solides et de la construction la plus durable: je parle de la porte appelée *di San-Spirito*, qui termine la grande et belle rue de la Longara. Elle est toute bâtie en pierre travertine, et avec une solidité qui ajoute encore au caractère énergique de son architecture. Vasari nous apprend qu'après la mort de *San-Gallo*, qui ne termina point cet ouvrage, l'envie non-seulement s'opposa à son achèvement, mais essaya d'en obtenir la démolition. Heureusement ces tentatives n'eurent aucun succès; mais le monument est resté jusqu'à nos jours dans le même état d'imperfection. Une légère dépense suffiroit pour en compléter l'ensemble, et rendroit à l'architecture un des plus beaux modèles de porte de ville qu'on pût citer.

San-Gallo construisit pour lui-même, dans la rue Giulia, un très-beau palais, qui depuis appartint au cardinal Riccio, et fut ensuite acquis et aggrandi par la famille Sachetti, dont il a porté le nom jusqu'à nos jours. Sa façade se compose de deux étages entre lesquels est pratiqué un plus petit (ou *mezzanino*). Chaque étage a sept fenêtres de face. Au rez-de-chaussée la porte occupe la place de la fenêtre du milieu. On trouve que les chambranles des fenêtres du rez-de-chaussée ont leur encadrement un peu trop chargé de profils, que les consoles en sont lourdes et ont trop de saillie. L'ouverture des fenêtres du premier étage est en lignes un peu pyramidales. L'antiquité offre plus d'un exemple de chambranles ainsi inclinés. Du reste, l'ordonnance générale et la disposition du palais Sachetti sont d'un goût sage et régulier et portent un grand caractère de solidité.

Paul III (Farnèse) venoit de monter sur le siége pontifical. Jusqu'alors la construction de Saint-Pierre avoit été traversée par tous les genres de contretemps : disons-le même, cette entreprise, conçue en grand par Bramante, avoit été mal commencée par lui. Je ne veux point parler de la foiblesse de ses moyens de construction, foiblesse à laquelle il fallut depuis porter plus d'un genre de remède; je parle de la manière incohérente dont on avoit, dès l'origine, procédé, peut-être par nécessité, à la formation de l'édifice. Un monument d'une aussi grande étendue, composé de tant de parties faites pour se prêter une force mutuelle, auroit dû s'élever tout ensemble sur un plateau ou massif commun de fondation générale. C'est le meilleur moyen d'éviter les inégalités de tassement dans les matériaux. Alors toutes les parties montant ensemble font ensemble leur effet. Tous les arcs se bandant à la fois s'arc-boutent l'un par l'autre. Construire un édifice et le fonder par morceaux détachés est un inconvénient moins apparent, mais plus réel, que seroit celui de le projeter par fragmens séparés.

Tel avoit été cependant le défaut de la construction de Bramante. Il fut en quelque sorte obligé de commencer son monument partiellement, je veux dire par les supports de la grande tour du dôme, qui naturellement devoit s'élever en dernier. Gêné par la vieille église de Saint-Pierre, qu'on ne voulut point abattre en entier avant que la nouvelle ne fût très-avancée, il se mit à élever les grands arcs du dôme sur des piliers plus ou moins isolés, au lieu que leur construction n'auroit dû s'achever qu'avec les arcs des quatre nefs, qui auroient servi de contre-

fort. Probablement avec de telles précautions toutes les masses se seroient maintenues ensemble, et il ne se seroit pas manifesté autant de lézardes dans les piliers.

Sous Léon X, successeur de Jules II, Raphaël Joconde et Julien de San-Gallo ne s'occupèrent que du soin de fortifier la fondation des piliers. Bientôt il fût résolu d'en augmenter l'épaisseur, quoiqu'ils eussent 42 pieds de large à chacune de leurs deux grandes faces, et qu'à l'ouverture des arcs ils fussent épais de 21. Mais des trois premiers successeurs de Bramante, l'un mourut et les deux autres se retirèrent sans avoir rien opéré de décisif. Balthazar Peruzzi et *Antoine San-Gallo* leur succédèrent et entreprirent, chacun dans leurs projets particuliers, de réduire à une croix grecque le projet en croix latine de Bramante. Celui des deux qui en conservoit plus les dispositions de detail étoit Peruzzi. Léon X avoit adopté son plan.

Mais Léon X mourut en 1521, et avec lui les arts semblèrent aussi près de s'éteindre. Le règne d'Adrien VI fut tout au moins pour eux un interrègne de dix-neuf mois. Avec Clément VII (c'étoit un Médicis), ils commencèrent à reparoître, lorsque les catastrophes du temps les replongèrent encore dans l'oubli, ainsi que les travaux de Saint-Pierre qui restèrent, non sans de notables préjudices, suspendus pendant près de douze années. Durant cet espace de temps, Peruzzi ne fit autre chose qu'achever l'hémicycle au fond de l'église. Il mourut en 1536, et laissa *San-Gallo* seul chef des travaux.

Tout présageoit à cet architecte l'honneur de mettre fin aux longues indécisions dont cette grande entreprise avoit enfin besoin de sortir. Celui qui pouvoit les terminer (Paul III) le vouloit aussi. Il étoit le protecteur déclaré de *San-Gallo*. Il lui commanda donc d'exécuter en relief un modèle dont la grandeur et la dépense annoncèrent que le pape n'entendoit plus que l'on marchât sans avoir un but définitivement fixé.

Ce modèle, qui nous est parvenu et qu'on voit aujourd'hui dans une des salles du Belvédère, fut exécuté en bois, sous la direction de *San-Gallo*, par Antoine Labaco, son élève, et son travail coûta la somme de cinq mille cent quatre-vingt-quatre écus d'or. Il a 35 palmes de long, 26 de large, et 20 et demie de hauteur. Considéré comme travail d'exécution, c'est un objet fort remarquable. Quant au projet en lui-même, c'est-à-dire quant au fond de l'invention, de la composition et du goût, il faut être de l'avis de Michel-Ange, et reconnoître que sous tous les rapports il y eut beaucoup à gagner en ne procédant point à le réaliser.

De tous les projets de la basilique de Saint-Pierre, il n'y en eut pas de plus compliqué dans le plan, de moins simple dans l'élévation, et d'une décoration aussi chargée que celui de *San-Gallo*. Tout en réduisant comme l'avoit fait Balthazar Peruzzi, comme le fit depuis Michel-Ange, la croix latine du plan de Bramante à la forme de croix grecque, il prolongeoit l'édifice par l'addition d'un vestibule démesuré, qui n'auroit été rien moins qu'un temple en avant d'un temple. L'intérieur de l'église auroit été rempli de petites parties en renfoncement, de chapelles accessoires, qui n'auroient servi qu'à augmenter la dépense sans ajouter à la grandeur apparente du vaisseau, à la dimension visible du plan.

Quant à l'élévation extérieure, qu'y remarque-t-on au premier aspect? On ne sauroit y voir qu'une sorte d'agglomération d'objets, de parties rassemblées d'édifices antiques, de compositions compilées. Ce ne sont qu'ordonnances sur ordonnances, portiques sur portiques, masses sur masses. On croiroit que *San-Gallo* auroit eu l'intention de réunir le Panthéon, le Mausolée d'Adrien, le Colisée, etc. enfin tout ce que l'architecture antique avoit produit de partis divers dans ses plus grands édifices. Cependant, au milieu de toutes ces grandeurs partielles, il en est une que l'œil et l'esprit demandent et ne sauroient trouver, c'est celle de l'unité : ainsi la coupole, par le découpement de sa forme essentielle, perd jusqu'à l'idée de sa dimension linéaire; ainsi le frontispice du temple offre tant de parties, que ces parties ne donnent plus d'ensemble. On ne sauroit dire, en outre, à quel point cette complication, en multipliant le travail de la main-d'œuvre, auroit aussi augmenté la dépense.

Michel-Ange s'opposoit à l'exécution de ce projet avec toute la liberté d'un homme qui ne prétendoit ni supplanter *San-Gallo*, ni devenir en rien son rival. Forcé dans la suite de le remplacer, il fit de ce dispendieux modèle la critique à la fois la plus judicieuse et la plus convaincante. Ce fut un nouveau modèle qui ne coûta que vingt-cinq écus, et d'après lequel Saint-Pierre fut construit.

Ce n'est pas la seule démonstration, mais c'en est une des plus notables qu'il y ait de cette vérité, qu'en fait de bâtiment le bon goût est presque toujours compagnon de l'économie. On a de Michel-Ange une lettre dans laquelle il développe tous les inconvéniens du projet de *San-Gallo*; et Vasari nous apprend qu'il traitoit de gothique cet amas de clochers, de pyramides et de pointes dont il étoit hérissé.

Malgré toutes ces critiques bien fondées, on ne sauroit refuser au modèle de *San-Gallo* un fort grand mérite, chaque partie prise en détail; chacune, considérée séparément, dénote un talent formé par les meilleures doctrines de l'antiquité, quant au choix des formes et à la pureté du style. Pour ce qui est de la construction, *San-Gallo*, dans ce modèle, s'est montré homme supérieur; et il falloit être tel, ne fût-ce que pour imaginer un ensemble aussi compliqué.

Du reste, il contribua singulièrement à raffermir l'ouvrage de Bramante, et à préparer une assiette solide aux constructions postérieures. Tout en travaillant dans la seule vue de son projet, il ne fut pas

inutile à celui de Michel-Ange. La quantité de matériaux qu'il fit enfouir dans les fondations de l'édifice fut prodigieuse. Si on les voyoit etendus au dehors, dit Vasari, on auroit peine à s'en expliquer l'emploi. Ces travaux cachés firent effectivement la fortune de Lorenzetto, qui en eut l'entreprise à tant la *canne* (comme nous dirions à tant la toise). Voilà ce que fit *San-Gallo,* et tels furent les services qu'il rendit à la construction de Saint-Pierre; sa mort, survenue en 1546, contribua encore à faire abandonner son projet. Michel Ange devoit avoir l'honneur de triompher de toutes les irrésolutions, et d'être le principal auteur du plus grand temple du monde.

Mais *San-Gallo* le fut d'un des plus vastes édifices de Rome, et du plus beau peut-être, en son genre, de l'architecture moderne; je veux parler du palais Farnèse, dont on a déjà vu qu'il avoit jeté les fondemens, comme s'il eût prévu son futur agrandissement. Le pape Paul III ne pouvoit plus donner suite au projet qu'il avoit agréé n'étant que cardinal. Il n'y avoit encore d'élevé que la façade du côté de la place jusqu'au premier étage, avec un seul côté de la cour. *San-Gallo* n'eut besoin (sans rien changer à l'ouvrage déjà fait) que d'agrandir son plan et d'amplifier sa masse sur tous les sens. Dans les intérieurs il augmenta les dimensions des appartemens, des galeries et de toutes les pièces. L'ensemble de la construction arriva enfin à ce point de grandeur qui le fait triompher au milieu de toutes les grandeurs des monumens de Rome.

Sous quelque point de vue, en effet, et de quelque côté qu'on embrasse l'aspect de cette ville, du haut des collines et des monumens qui permettent à l'œil de parcourir les masses de tous ses édifices, celle du palais Farnèse domine de toutes parts, et se fait remarquer comme une des plus imposantes. Il y a en Europe des palais de souverains d'une beaucoup plus grande étendue; on verra dans d'autres édifices des partis d'architecture plus riches, plus variés, plus magnifiques; mais on ne citeroit peut-être nulle part un corps complet de bâtiment plus régulier par son plan, plus uniforme dans les quatre faces de son quadrangle, d'une construction plus soignée, d'une distribution mieux entendue, une cour environnée de plus beaux portiques, enfin un tout plus achevé et d'un plus juste accord entre ses parties, tant extérieures qu'intérieures.

San-Gallo n'eut pas, à la vérité, l'avantage de terminer en entier ce grand ouvrage. On sait que le bel entablement qui couronne le palais est de Michel-Ange, qui passe aussi pour avoir achevé le troisième ordre, ou l'étage supérieur de la cour. La grande *loggia,* qui donne sur la rue Giulia, paroît avoir été l'ouvrage de Vignola; mais avoir donné le plan général de ce grand corps d'architecture, le dessin de toutes ses parties, l'idée première de tous les détails qu'on y admire, c'est avoir acquis, et au-delà, le droit d'en être cité comme l'unique auteur.

Le palais Farnèse forme un grand quadrangle de 185 pieds dans son petit côté, de 240 dans son côté le plus long. Sa construction, à l'extérieur, est en briques, excepté les chambranles des fenêtres et des portes, les angles des façades, l'entablement général, et la grande *loggia*, sur la rue Giulia, qui sont en pierre travertine. Quant à l'intérieur de la cour, il est construit entièrement de travertin, et dans aucun édifice on n'a porte plus loin le choix et le travail de cette pierre, la précision et la beauté de son appareil. Vasari, dans le traité préliminaire de ses Vies des Artistes, a vanté l'excellence de cette construction ainsi que la manière dont les détails y sont traités. Il est certain que, depuis les ouvrages des anciens Romains, rien n'a paru de plus parfait en ce genre. On doit dire même que, sous le rapport du fini d'exécution, l'appareil du palais Farnèse l'emporte sur plus d'un édifice antique, et peut entrer en parallèle avec la construction du théâtre de Marcellus.

La façade qui donne sur la rue Giulia diffère des trois autres, seulement dans son milieu, lequel se compose d'un triple rang en hauteur d'arcades bâties de travertin. L'ordre inférieur est dorique, celui du premier étage est ionique, et la *loggia* de l'étage supérieur présente une galerie ouverte par trois grandes arcades dont les piédroits sont ornés de colonnes corinthieunes. Pour le goût, la forme et la dimension, c'est une répétition des trois ordonnances de la cour.

On ignore si cette *loggia* étoit entrée dans les projets de *San-Gallo,* ou si on doit en attribuer l'idée ainsi que l'exécution à ceux qui achevèrent le troisième étage, et sans doute d'après les vues d'agrandissement qu'avoit conçues le pape Paul III. Il est certain que, selon les intentions de ce pontife, la façade principale du palais devoit finir par être celle qui donne aujourd'hui sur la rue Giulia; la décoration architecturale dont on vient de parler l'annonce assez. Une seconde cour devoit occuper de ce côté l'emplacement où jadis étoit le bâtiment qui renfermoit le groupe (maintenant à Naples) que l'on appeloit le *taureau Farnèse.* Un pont devoit être construit sur le Tibre, dans cette direction, pour établir une communication entre ce grand palais et celui qu'on appelle encore de nos jours, rue de la Longara, *la Farnesina,* ouvrage de Balthazar Peruzzi.

Autant l'extérieur du palais Farnèse présente de sagesse et de simplicite dans l'ensemble et les détails de sa masse, autant, lorsqu'on entre dans sa cour, les galeries qui la précèdent et les portiques qui l'environnent offrent de richesse et de magnificence. Le vestibule d'entrée, du côté de la place, est du genre le plus noble. Deux rangées de six colonnes de marbre, isolées et élevées sur des piédestaux, soutiennent une voûte en berceau richement ornée de caissons. Ces deux rangs de colonnes forment l'allée du milieu, accompagnée d'allées collatérales moins larges,

dont les colonnes, engagées dans le mur, sont séparées par des niches.

Le quadrangle de la cour, entre les portiques, a 83 pieds d'étendue dans chacun de ses côtés. Son élévation se compose des trois ordres dont on voit la répétition au corps du milieu de la façade dont on a parlé, et qui donne sur la rue Giulia. Deux rangs d'arcades en portiques ouverts, avec galeries circulant à l'entour, forment le rez-de-chaussée et le premier étage. Quant à l'étage au-dessus, il n'est plus en portiques, mais il présente dans sa devanture une façade percée de fenêtres dont les trumeaux sont décorés de pilastres corinthiens. On croit y reconnoître, à certaines maigreurs et à quelques détails capricieux, le goût qui règne ailleurs dans plus d'un ouvrage de Michel-Ange ou de son école.

On feroit non plus un article biographique, mais un long ouvrage, si, après avoir indiqué les points caractéristiques et principaux de la masse d'architecture extérieure du palais Farnèse, on vouloit entrer dans les détails de sa distribution intérieure. Elle présente partout le mérite de cette intelligence complète qui sait réunir à la régularité des lignes la commodité des dégagemens, dont, selon les mœurs de chaque siècle, les habitations ont diversement besoin. Tout, au palais Farnèse, est taillé en grand. C'est un édifice toujours digne d'être le séjour d'un grand prince. Quoique depuis long-temps il soit resté plus ou moins inoccupé par le fait qui a transporté au roi de Naples tous les biens de la famille Farnèse, et quoiqu'une grande partie de ses ornemens intérieurs ait disparu, on y admire encore cependant une suite d'appartemens, au milieu desquels brille toujours d'un éclat durable cette magnifique galerie peinte et décorée par Annibal Carrache, et qui a servi de modèle à toutes celles que depuis on a exécutées dans le même genre.

Mais, comme on l'a déjà dit, l'architecture du palais Farnèse, celle surtout des deux ordres inférieurs de sa cour, est restée l'imitation la plus parfaite produite par les modernes de ce genre antique, d'ordonnance qui consiste dans l'alliance des colonnes avec les piédroits des arcades. Ce genre, moins élégant si l'on veut, mais aussi plus solide que celui des colonnes isolées, est par cela même préférable, lorsqu'il s'agit d'élever plusieurs étages les uns sur les autres. Le bon effet de cette méthode a encore pour soi de nombreux témoignages, dans les restes aujourd'hui bien conservés des théâtres et des amphithéâtres antiques. La cour du palais Farnèse est destinée à rivaliser de toute manière avec ces monumens de l'art et du génie de l'ancienne Rome.

Il avoit régné, de temps immémorial, des différends entre les habitans de Terni et ceux de Narni, au sujet du lac de la Marmora et du débouché qu'il falloit donner à ses eaux, les uns s'opposant aux opérations que les autres sollicitoient. Cette contestation se reproduisoit de temps en temps, et l'on n'avoit jamais pu détruire le principe qui ne cessoit pas de la renouveler. Paul III chargea *San-Gallo* de cette commission difficile; il l'accepta. Quoique infirme et avancé en âge, il n'hésita pas, au milieu des plus grandes chaleurs, de se livrer aux pénibles travaux d'une entreprise difficultueuse. Bientôt il fut surpris d'une fièvre qui en peu de jours termina sa vie.

Son corps fut transporté de Terni à Rome, et après de pompeuses obsèques, auxquelles assistèrent tous les artistes et un grand nombre d'autres personnes, il fut déposé près de la chapelle du pape Sixte dans l'ancien Saint-Pierre, et cette épitaphe fut placée sur son tombeau :

> Antonio Sancti-Galli Florentino urbe muniendâ ac publicis operibus, præcipuè que D. Petri ornan. Architectorum facilè principi, dum Velini lacus emissionem parat, Paulo. Pont. Max. Auctore Interamnæ intempestivè extincto, Isabella Deta uxor mœstiss. posuit 1546. III kalend. october.

SAN-MICHELI (Michel), né à Vérone en 1484, mort en 1549.

L'Italie dut à plus d'une cause dont on ne parlera point ici la primauté, mais surtout la priorité qu'elle a obtenue sur toutes les nations de l'Europe dans un grand nombre de travaux d'art et de science. On est obligé de reconnoître que jamais elle n'avoit cessé de voir luire quelque rayon de cette ancienne lumière dont elle avoit été jadis le foyer, et dont les autres pays n'avoient reçu que des lueurs fugitives, bientôt obscurcies par les ténèbres du moyen âge. Partout le sol de l'Italie moderne avoit conservé des débris du génie de l'ancienne : sa langue même, dialecte dégénéré du latin, avoit continué de mettre les nouveaux habitans en rapport avec les traditions et les connoissances de l'antiquité. Lorsque enfin la chute de l'empire d'Orient eut fait refluer chez elle les savans de Byzance, les Italiens se trouvèrent initiés à la culture des lettres grecques, quand partout ailleurs on en ignoroit les élémens.

La division de l'Italie moderne, morcelée en petits Etats rivaux et jaloux les uns des autres, y produisit encore une émulation propre à y multiplier les efforts en tout genre. Plusieurs de ces petits Etats florissoient par le commerce, quand le commerce étoit sans honneur et sans activité dans les plus grands royaumes. Il n'y eut point jusqu'à l'art de la guerre qui ne dût alors une sorte de perfectionnement aux querelles sans cesse renaissantes de ce grand nombre d'Etats limitrophes. Il est avoué depuis long-temps que l'Italie eut même l'honneur de changer et d'améliorer, dans le seizième siècle, tout le système de la défense et de la fortification des places, et *San-Micheli* fut l'auteur de cette révolution.

Si son talent s'étoit borné à ce genre, si l'on n'avoit à remplir ici sa notice historique d'autres mentions que de celles des bastions qu'il éleva, des cita-

delles ou des remparts dont il changea le système de défense, nous aurions laissé aux traités du génie militaire le soin de vanter les services qu'il a rendus à la pratique de fortifier les villes et les places de guerre.

Mais *San-Micheli* sut, comme beaucoup d'autres architectes de son temps, et même beaucoup mieux qu'aucun d'eux, réunir aux profondes connoissances de l'ingénieur militaire le talent, le goût et le génie de l'architecture civile. Il a donc un double droit d'occuper une place au plus haut rang des grands architectes. Il y auroit dans la réalité deux histoires à faire de lui, puisqu'il y eut chez lui deux talens dont un seul a le droit de prétendre à la plus haute célébrité.

Toutefois, ne pouvant retracer ici que d'une manière fort abrégée l'ensemble de ses mérites et de ses travaux, et encore pour ne pas établir trop de confusion dans leur description, nous traiterons d'abord succinctement des ouvrages d'architecture militaire qui occupèrent une très-grande partie de sa vie, réservant le reste de son histoire aux monumens qui sont plus spécialement du domaine de l'architecture proprement dite.

§ Ier. — *San-Micheli* eut pour premiers maîtres son père et son oncle, très-bons architectes, mais dont il devoit par la suite surpasser le mérite, et dès-lors éclipser la réputation. Il apprit d'eux les élémens de l'architecture. Bientôt son génie lui fit pressentir qu'il y avoit une école supérieure à celle des maîtres de son temps, et que les professeurs de cette école étoient les monumens de l'antiquité, dont l'amphithéâtre de Vérone lui avoit déjà révélé l'existence et la vertu. A l'âge de seize ans, il quitta sa ville natale pour aller apprendre son art dans les édifices de l'ancienne Rome. Il y en étudia les principes, les formes et le goût, et il se les appropria non-seulement par les dessins qu'il en fit, par les mesures qu'il en prit, mais par le secret de cet esprit scrutateur qui, en interrogeant les raisons des ouvrages, recherche dans chacun de leurs effets les causes qui les produisent. Ainsi parvint-il en fort peu de temps à acquérir, tant dans Rome que dans les pays voisins, la réputation d'un architecte consommé.

Il ne tarda pas à l'augmenter par les travaux de la cathédrale d'Orviette, dont nous parlerons plus bas; par la construction de l'église de Monte-Fiascone, et par d'autres ouvrages pour des particuliers dont le mérite attira sur lui l'attention de Clément VII. Ce pape, au milieu des guerres dont toute l'Italie étoit troublée, sentoit le besoin de fortifier le plus grand nombre des villes de l'Etat ecclésiastique, et surtout Parme et Plaisance, plus exposées que les autres, soit par l'éloignement où elles sont de Rome, soit par leur proximité des puissances belligérantes. Il chargea de ces soins importans *San-Micheli*, et l'associa à Antoine San-Gallo l'ancien. Tous deux s'acquittèrent de cette pénible mission, à l'entière satisfaction du pontife. Ainsi arriva-t-il à *San-Micheli* de se trouver porté dans un ordre de travaux qui devoient un jour immortaliser son nom.

Après plusieurs années qu'avoit exigées de lui cette laborieuse commission, il eut le désir de retourner dans sa patrie, avec la double intention et de revoir sa famille et aussi d'examiner pour son instruction les forteresses de la république de Venise. Il visita Trévise et Padoue, sans autre vue que de mettre à contribution pour son art les constructions militaires antérieures à lui. Le gouvernement vénitien, lui soupçonnant d'autres projets, le fit arrêter comme espion. L'examen de sa personne et de sa conduite ne tarda pas à démontrer qu'on s'étoit mépris. Non-seulement on lui rendit la liberté, mais on le pria de s'attacher au service de la république. Il s'en excusa, alléguant qu'il étoit pour l'instant retenu par ses obligations envers le pape; mais il promit de chercher à se dégager avant peu, pour venir servir sa patrie. Il tint parole; et autant par ses prières que par les pressantes sollicitations de Venise, il obtint du pape son congé.

San-Micheli dès-lors se consacra avec la plus grande activité à la science et aux travaux de l'architecture militaire. De fait, c'est à lui que fut dû le nouveau système de la fortification des places.

Avant lui on construisoit tous les boulevards en forme circulaire ou carrée. Le premier il renonça à cette méthode, et en introduisit une nouvelle en faisant les bastions triangulaires ou pentagones. Deux angles y sont formés par la rencontre des flancs avec les courtines, deux autres par les flancs et les faces, et le cinquième par la rencontre des deux faces. Il imagina les chambres basses des flancs, qui non-seulement doublent le feu des défenses, mais qui flanquent ou défendent toute la courtine et la face du bastion voisin, nétoient le fossé, le chemin couvert et le glacis. Le secret de cette construction consistoit à trouver le moyen de faire que toutes les parties de l'enceinte de la place fussent défendues par les flancs des bastions. Dans la méthode précédente, c'est-à-dire celle des bastions circulaires ou quadrangulaires, leur front, ou l'espace qui restoit dans le triangle formé par les tirs des bastions latéraux, se trouvoit sans défense.

C'est là l'invention de *San-Micheli*. Vauban dans la suite et beaucoup d'autres ingénieurs n'ont fait qu'y apporter quelques modifications.

San-Micheli construisit à Vérone cinq ou six bastions selon le système que l'on vient d'exposer; ils subsistent depuis trois cents ans, et leur solidité ne s'est point démentie. Ce fut en 1517 qu'il éleva le premier de tous celui qu'on appelle le *bastion de la Madeleine*. C'est de cet ouvrage que datent et la fin de l'ancienne et le commencement de la nouvelle

manière de fortifier les places. Encouragé depuis par sa propre expérience, il s'imposa de nouveaux efforts et marcha de plus en plus vers la perfection en ce genre. On le vit, d'après ses nouveaux principes, fortifier Legnano, Orzi-Nuovo et Castello. Ces travaux reçurent une approbation universelle de la part des hommes instruits, et surtout du duc d'Urbin, capitaine-général des troupes de la république de Venise. C'étoit à qui emploieroit *San-Micheli*. François Sforce, duc de Milan, eut quelque peine à obtenir des Vénitiens trois mois de son temps, qu'il sut payer généreusement et par des présens et par des honneurs.

San-Micheli visita une seconde fois toutes les places fortes et tous les châteaux des Etats de Venise. Il en répara les anciennes fortifications, et en améliora partout le système. Sur ses plans furent exécutés les ouvrages de Zara en Dalmatie, par son neveu, le même qui éleva la superbe forteresse de Saint-Nicolas à l'embouchure du port de Sebenico. Comme Venise étoit alors en guerre avec la Turquie, *San-Micheli* fortifia avec le plus grand soin Chypre, Candie, La Canée, Retino, et Napoli de Romanie. Tous ces ouvrages furent pendant long-temps les écueils où vint se briser la puissance ottomane.

Mais le monument le plus remarquable du savoir de *San-Micheli* est la forteresse de Lido, qui est à l'entrée du port de Venise. On avoit jugé impossible qu'il fondât solidement une masse aussi énorme dans un terrain marécageux, battu continuellement par les vagues de la mer et par le flux et reflux. Toutefois il en vint à bout, et avec un rare succès. Il employa dans cette construction la pierre d'Istrie, propre à résister à toutes les intempéries. Cette masse est si bien construite, qu'on la prendroit pour un rocher taillé. Son appareil extérieur est en bossages. L'intérieur du fort devoit présenter une fort belle place, qui n'a point été terminée.

San-Micheli s'étoit fait par son mérite trop d'admirateurs pour n'avoir pas d'envieux. Ceux-ci publièrent alors que la grosse artillerie dont cette forteresse devoit être garnie en causeroit infailliblement la ruine, si l'on venoit à s'en servir. *San-Micheli* demanda avec instance que l'on y conduisît les plus fortes pièces de l'arsenal de Venise, qu'on en garnît toutes les embrasures du fort, et qu'on en fît tout à la fois une decharge générale; cette expérience fut faite, et les terribles décharges qu'on multiplia n'eurent d'autre effet que de publier la gloire de l'architecte et la honte de ses detracteurs. Aucun indice de lézarde ou de désunion ne se manifesta dans la moindre partie de la construction. De pareilles critiques, quand l'expérience y répond ainsi, ne servent qu'à augmenter la réputation de ceux qui en triomphent. Celle de *San-Micheli* ne fit que s'accroître et s'étendre, au point que l'empereur Charles-Quint et François Ier désirèrent à l'envi se l'attacher, ainsi que Jean, son neveu et son élève; mais les deux artistes préférèrent le service de leur patrie.

L'histoire de l'architecture dans ses beaux siècles en Italie nous apprend, ce dont on peut se convaincre en lisant les vies des plus célèbres architectes, qu'alors le même homme réunissoit dans une théorie et une pratique communes toutes les parties de l'art de bâtir, que nous voyons aujourd'hui divisées entre plusieurs professions sans contact les unes avec les autres. Ce qu'on appelle le génie militaire, le savoir de l'ingénieur civil, celui des routes et des ponts, le talent même de composer et de tracer des jardins, semblent être aujourd'hui autant d'arts séparés qu'il seroit presque interdit de pratiquer ensemble avec celui de l'architecture proprement dite.

De cette division, favorisée par les institutions modernes, il devoit résulter ce que nous voyons être arrivé au désavantage de l'architecture, c'est que les uns, livrés uniquement aux pratiques matérielles de la bâtisse et à ses procédés mécaniques, ne portent plus dans leurs travaux ni goût, ni sentiment des belles proportions, ni agrément de décoration; tandis que les autres, par trop adonnés aux spéculations de l'art en dessins ou en projets, restent souvent étrangers aux notions positives de la construction, que la pratique seule fait acquérir.

L'exemple de *San-Micheli*, ingénieur à la fois civil et militaire, en même temps qu'architecte habile et constructeur savant, va nous montrer, dans ses ouvrages, l'heureux accord de toutes les parties de la science et de l'art, et aussi, par l'union de toutes ces parties, l'appui qu'elles se prêtoient réciproquement. Nul en effet ne fut plus habile constructeur dans les ouvrages de pure architecture, et nul ne sut plus heureusement faire entrer le charme de l'architecture dans des travaux de simple construction.

C'est ce qu'il pratiqua avec un rare succès en élevant les portes d'entrée des bastions et des fortifications de villes. Le maréchal de Vauban enseigne, avec tous les ingénieurs modernes, que ces portes doivent être placées au milieu des courtines, et qu'elles doivent en même temps servir de cavalier. Long-temps auparavant *San-Micheli* avoit établi ce principe, et on en trouve l'application dans tous ses ouvrages; témoin les portes de guerre de Vérone, aussi recommandables aux yeux de l'ingénieur militaire qu'à ceux de l'architecte.

La *porta Nuova*, la première qu'il construisit pour cette ville, est un édifice carré dont l'intérieur est soutenu par plusieurs rangs de gros piliers en pierre de taille. Il y a des corps-de-garde, des pièces pour l'artillerie et tous les engins militaires, le tout disposé avec autant de goût que de noblesse. Les deux façades, l'intérieure et l'extérieure, sont ornées d'un ordre dorique dans de fort belles proportions. Tout y a un caractère grave et robuste, et tel que le demande un semblable monument. Le mur de la

façade extérieure offre deux montans pyramidaux en marbre qui s'y adossent, et qui, s'élevant du bas du fossé, servent de soubassement aux pilastres et colonnes doriques en bossages dont est flanquée l'arcade de la porte. Les extrémités de la façade intérieure communiquent à deux galeries voûtées qui conduisent aux souterrains. Deux escaliers fort ingénieux occupent les angles du bâtiment, lequel est couvert de dalles de pierre en recouvrement les unes sur les autres. Le tout est surmonté d'une sorte de *loggia* soutenue par de petits piliers en pierre, pour couvrir les soldats et les munitions de guerre.

On jugea dans le temps qu'il ne se pouvoit rien imaginer de plus parfait que l'ensemble architectural de cette porte de guerre. *San-Micheli* seul étoit en état de prouver le contraire; ce qu'il fit quelque temps après dans la construction de la *porta del Palio*. Elle est en marbre blanc, et décorée d'un ordre dorique. On y compte en dehors huit colonnes cannelées, d'un seul bloc, et d'une hauteur considérable. Cet édifice renferme de vastes chambres pour les soldats, et de grands locaux pour contenir les munitions de guerre. Du côté de la ville s'élève une belle galerie, construite à l'intérieur en bossages, à l'extérieur avec colonnes d'ordre dorique sans base, engagées de la moitié de leur diamètre. Un bel entablement à triglyphes règne tout à l'entour, et couronne l'ensemble de cette grande masse. Sforce Pallavicini, général des troupes vénitiennes, prétendoit qu'en Europe on n'auroit pu de son temps citer un plus bel édifice.

On doit aussi faire mention de la porte de Saint-Zénon, composée pour un semblable service militaire par *San-Micheli*, et dans un style également conforme à son emploi. C'est encore un monument quadrilatère orné de colonnes doriques qui se détachent sur des montans en bossages. Quoique très-recommandable par son caractère et le grand genre de son architecture, elle semble devoir le céder aux deux qu'on vient de décrire.

Nous renverrons, au reste, le lecteur qui désireroit plus de détails sur ces beaux ouvrages, au recueil très-bien gravé des monumens d'architecture de *San-Micheli*, publié par Albertolli, qui s'est plu à en donner des descriptions étendues. Nous n'avons cité quelques-uns de ces travaux de fortification, embellis par les plus nobles compositions, que pour faire voir comment, au beau siècle de l'architecture, toutes les parties de la science et de l'art de bâtir formoient un véritable faisceau. Ainsi l'histoire nous montre *San-Micheli* comme ayant été modèle des ingénieurs ou constructeurs de places de guerre, et le maître tout à la fois des plus habiles architectes vénitiens, dont il eut la gloire d'être le prédécesseur. On va en voir la preuve dans la notice abrégée que nous allons donner de ses ouvrages d'architecture civile.

§ II. — Les premiers travaux de *San-Micheli*, en ce genre, comme on l'a déjà dit plus haut, eurent lieu à la cathédrale d'Orviette, monument commencé à la fin du treizième siècle, dans ce goût qui fut un passage de la dégénération de l'architecture à son rétablissement. Les plus habiles sculpteurs du quinzième siècle y exercèrent leur talent, et on y distingue très-clairement la part que chacun eut à sa décoration. Il n'est pas aussi facile de faire celle des divers architectes qui s'y succédèrent. C'est qu'en de telles entreprises, le nouvel architecte est tenu de subordonner plus ou moins sa manière à celle de ses prédécesseurs. Aussi plus de recherches à cet égard ajouteroient fort peu à la gloire de *San-Micheli*.

Bientôt après il fut appelé à Monte-Fiascone, et chargé de la construction de sa principale église. C'est un dôme ou coupole à huit pans, d'une fort belle proportion, dont la circonférence constitue, avec une élégance très-remarquable, la totalité de l'édifice. Dans la même ville, on remarque plusieurs petits palais d'un excellent goût d'architecture, dont les détails, comme chambranles de portes ou de fenêtres, sont du meilleur style. On croit qu'ils furent construits sur les dessins de *San-Micheli*.

Mais c'est surtout à Vérone, sa patrie, qu'il paroît avoir consacré ses talens avec prédilection. Un des premiers et des plus gracieux ouvrages qu'il y exécuta fut la chapelle Guareschi, dans San-Bernardino. C'est, à vrai dire, un petit temple circulaire, orné d'un ordre corinthien. On y voit pratiqués quatre renfoncemens; trois pour des autels: la porte occupe le quatrième. Quatre niches avec statues décorent les intervalles ou massifs qui séparent les renfoncemens. Les autels, les frontons, leurs corniches, tout se conforme à la courbe de l'intérieur. Le jour y entre par quatre ouvertures, accompagnées chacune de deux colonnes. Rien de plus achevé que l'exécution des sculptures d'ornement de ce petit temple, où il faut encore admirer la beauté de cette pierre particulière aux environs de Vérone; pierre la plus précieuse que l'on connoisse, après le marbre blanc, pour la blancheur et la finesse, en même temps la plus propre, par sa fermeté, au travail du ciseau. La chapelle Guareschi ne fut point terminée sous les yeux de *San-Micheli*, que d'impérieuses occupations appeloient ailleurs. Malheureusement l'absence du directeur se fit remarquer par quelques incorrections qui lui causèrent de vifs regrets. Plus d'une fois ses amis l'entendirent se plaindre de ce qu'il n'étoit pas assez riche pour acheter ce monument et le soustraire à l'avarice du propriétaire, qui, par l'effet d'une vile épargne, gâtoit ses idées et altéroit l'esprit de ses inventions.

Entre beaucoup d'ouvrages de *San-Micheli* dont nous ne pouvons donner qu'une légère indication, nous citerons:

La façade de *Santa-Maria in Organo*, qui appartient aux Olivétains de Vérone, mais dont il n'a

fait que donner les dessins : leur exécution eut lieu après sa mort. — La belle église de Notre-Dame, dite *in Campana*. C'est une rotonde périptère, ou extérieurement environnée de colonnes. Le plan en est des plus heureux ; l'exécution, livrée à d'autres mains, ne répondit point à la beauté de l'invention. — Le projet d'un lazaret, dont l'économie gâta encore l'ordonnance et le bel ensemble. — Le campanile de l'église du couvent de Saint-Georges, dont il confia la bâtisse à un constructeur ignorant, et qu'il fallut reconstruire à nouveaux frais. — Les travaux qu'il entreprit pour renforcer les murs de l'église de Saint-Georges, et sur lesquels il parvint à élever avec la plus grande solidité la coupole qu'on y admire aujourd'hui.—La chapelle des comtes della Torre, dans leur maison de campagne, édifice en forme de temple circulaire. — Le mausolée du procurateur de Saint-Marc, Contarini, dans l'église de Saint-Antoine de Padoue.

Dans ce dernier ouvrage, *San-Micheli*, sortant des pratiques ordinaires de son temps, appliquées aux représentations funéraires, conçut l'idée d'en faire plutôt un monument honorifique où l'architecture et la sculpture, unissant leurs moyens, se plurent à retracer par un ensemble de statues, de trophées, de symboles et d'emblêmes divers, les exploits guerriers du général vénitien.

Vérone possède au nombre de ses monumens d'architecture plusieurs palais élevés par *San-Micheli*, et dont Maffei, dans sa *Verona illustrata*, a fait dessiner les façades. Ces édifices démontrent que si cet architecte sut profiter des exemples que lui avoient offerts à Rome et à Florence les maîtres qui l'avoient précédé, il peut et doit passer pour avoir été, dans sa patrie, peut-être le modèle, mais certainement le précurseur de ces grands artistes qui formèrent la célèbre école d'architecture vénitienne.

On ne sauroit douter que *San-Micheli* n'ait étudié son art dans les belles et grandioses ordonnances des palais élevés avant lui, qu'il n'y ait saisi les heureuses applications de l'architecture antique à ces masses nouvelles, restées jusqu'à nos jours les meilleurs types du genre que comportent les habitations modernes. Mais s'il imita ses devanciers, ce fut en homme capable d'être lui-même original, et il le fut réellement pour ceux qui le suivirent. Quelques-uns d'entre eux, et Palladio surtout, ont pu se distinguer par des plans plus variés, par des compositions plus ingénieuses et plus élégantes ; mais *San-Micheli* aura toujours dans sa patrie l'honneur d'y avoir introduit le premier ce qu'il faut appeler, dans tous ses rapports, le beau style de l'architecture civile.

Le palais Canossa à Vérone est vanté par Maffei pour la commodité de ses distributions intérieures. Sa façade offre peut-être le défaut d'une division en deux parties trop égales de hauteur, entre l'étage du rez-de-chaussée orné de bossages, et l'étage où est comprise l'ordonnance principale en pilastres corinthiens accouplés, qui règne entre les fenêtres ceintrées du grand étage, et divise aussi celles du *mezzanino* ou attique régnant au-dessus. Peut-être le soubassement, qui n'est que le support, a-t-il l'inconvénient d'être plus haut que ce qu'il supporte.

Une disposition de façade plus harmonieuse est celle du palais de Bevilaqua. L'étage à rez-de-chaussée est mieux d'accord avec la hauteur que doit avoir un soubassement. Il se compose d'un portique en arcades, dont les piédroits sont ornés de pilastres doriques. Le tout est en bossages, et l'entablement supporte un balcon continu. L'étage supérieur est percé de trois grandes fenêtres en arcades, entremêlées de quatre plus petites également ceintrées. Au-dessus de celles-ci sont les petites ouvertures d'un *mezzanino*. On doit dire de l'entablement qui couronne ce palais, qu'il offre une masse et une composition assez lourdes, et qui semblent s'éloigner de la pureté ordinaire du style de l'architecte. Aussi croit-on que cet ouvrage, comme beaucoup de ceux qu'il fit, ne fut pas terminé sous sa direction.

Mais il nous paroît qu'entre toutes les façades de palais dont Maffei a publié les dessins, celle du palais Pompeï se recommande plus particulièrement par l'ensemble simple et harmonieux de son ordonnance, par l'unité de sa composition et le beau rapport de toutes les parties entre elles. Un fort bel ordre de portiques ou arcades formant les fenêtres de l'étage principal, a ses piédroits ornés de colonnes doriques, chacune ayant un socle qui repose sur les piédestaux auxquels s'appuient les balustres des balcons de chaque ouverture. L'entablement a une frise, avec triglyphes et métopes, et une corniche d'un caractère conforme au style dorique. Tout cet étage repose sur un soubassement très-simple, d'un goût fort mâle, et qui est percé, de même que l'étage supérieur, d'un nombre égal d'arcades à bossages. Six de ces arcades sont des fenêtres. La septième, ou celle du milieu, est l'ouverture de la porte.

San-Micheli ne se répète dans aucune des compositions de ses façades de palais. Il sait en diversifier les aspects, les ordonnances, les formes et les détails, sans que jamais leurs variétés soient dues au caprice. Quoiqu'il reste toujours fidèle à sa manière et au beau style qui en fait le caractère, aucune de ses inventions cependant ne ressemble à une autre. On croit voir même qu'il y chercha plus de diversités qu'on ne l'avoit fait avant lui. Il paroît avoir surtout affectionné l'emploi des arcades, soit dans les soubassemens, soit pour les ouvertures des fenêtres.

Dans le palais Maffei, il se plut à réunir les deux partis qu'offre en ce genre l'architecture, savoir celui des portiques ou arcades, et celui de l'ordonnance continue des colonnes. On peut dire du frontispice de ce palais, qu'il est l'assemblage le plus complet des divers genres de richesses que de semblables édifices peuvent comporter. L'étage inférieur servant de soubassement est en arcades à bossages fort sail-

lans. Les colonnes, adossées aux piédroits, sont elles-mêmes traversées par des bandes de bossages, dans le goût de la cour du palais Pitti à Florence. Il est visible qu'ici *San-Micheli* a pris modèle sur le style des palais de cette ville. Quant à l'étage supérieur ou principal, il est du genre le plus noble qu'on puisse appliquer à un palais. Un ordre de colonnes corinthiennes se détache sur les trumeaux en refends des fenêtres, dont les chambranles sont surmontés de frontons alternativement angulaires et circulaires. L'entablement qui couronne cet étage porte un balcon continu au-dessous d'un étage attique extrêmement orné, dont les trumeaux offrent chacun, entre plusieurs détails décoratifs, la figure d'un atlante supportant un entablement qui profile sur le chapiteau de chacun de ces termes. Il y a sans doute excès et redondance d'ornemens dans les détails de cette façade. Mais cette critique pourroit bien ne pas tomber sur *San-Micheli*. On doit faire observer ici que les grands et nombreux travaux qui occupèrent, dans des genres si divers, sa longue et laborieuse carrière, l'empêchèrent souvent de mettre la dernière main à plus d'une de ses entreprises.

La seule énumération de ses ouvrages rempliroit plusieurs pages. Obligés de choisir, entre tant d'édifices, les notions de quelques-uns des plus notables, nous citerons avec Vasari le célèbre palais Soranzo, construit à Castel-Franco, entre Padoue et Trévise, sur le territoire vénitien, et qu'on répute une des plus grandes, des plus belles, et des plus commodes habitations de campagne qu'il y ait dans un pays peuplé de demeures qui rappellent le luxe et la richesse des anciens patriciens de Rome.

Le gouvernement aristocratique n'est pas le plus favorable à ces vastes entreprises que la puissance des monarchies peut seule concevoir et exécuter dans de grands Etats; mais il n'en est pas qui fournisse à l'architecture des palais, soit de ville, soit de campagne, plus d'occasions d'élever certains édifices où règnent cette grandeur sans ostentation et cette richesse sans faste qui conviennent à des familles patriciennes. C'est encore dans un tel genre de gouvernement que les familles ont le plus grand intérêt à perpétuer leur existence; et les palais auxquels s'attache leur nom deviennent tout naturellement les monumens les plus propres à seconder cette ambition. On ne sauroit dire ce que, dans toute l'Italie, l'architecture moderne a dû au principe politique dont on vient de faire connoître l'influence.

Entre tous les Etats de l'Italie Venise est peut-être celui où se développèrent jadis avec le plus d'évidence les effets du principe politique de l'aristocratie dans son rapport avec l'architecture civile. *San-Micheli* y a laissé en plus d'un palais des monumens de son talent, et les modèles d'un goût de bâtir appliqué spécialement aux grandes habitations, goût dans lequel il fut depuis imité par plusieurs et surpassé par Palladio.

Tels sont les deux palais qu'il construisit pour la famille Cornaro, l'un à Piombino, l'autre à Venise, près l'église de Saint-Paul; tel est encore le palais de la famille Bregadini, qu'il restaura, et dont il embellit avec beaucoup de goût tous les intérieurs.

Mais on s'accorde à mettre au premier rang de ses ouvrages le palais Grimani à Venise, un des plus magnifiques de cette ville. La dépense de sa construction fut prodigieuse. Il est situé sur le grand canal près l'église de Saint-Luc. C'est un monument des plus remarquables entre tous ceux dont l'architecture a décoré les deux rives de ce canal, qui est en quelque sorte la grande rue d'une ville bâtie, comme l'on sait, au milieu des eaux de la mer.

Le terrain sur lequel devoit s'élever cet édifice est très-vaste, mais un des plus irréguliers qu'il y ait. Cet inconvénient n'est pas rare à Venise, où la multiplicité des canaux a découpé tous les espaces, sans aucun égard aux dispositions qu'exigeroit l'architecture. C'est un mérite de plus à l'architecte de savoir vaincre ces difficultés. On ne l'a jamais fait avec plus de succès que ne le fit *San-Micheli* au palais Grimani. Il n'y a que le plan qui puisse révéler tout ce qu'il fallut d'intelligence pour dissimuler le peu de correspondance des lignes et des angles. L'œil en effet n'aperçoit aucune disparate dans l'exécution de la façade et celle du superbe vestibule où l'on entre.

Rien de plus beau et d'une exécution plus pure que l'ordonnance du rez-de-chaussée de ce palais; rien de plus harmonieux dans les masses, de plus riche dans les détails, de plus varié dans le rapport des vides et des pleins. Toute cette ordonnance est corinthienne. Les pilastres et les colonnes du rez-de-chaussée et du premier étage sont du même ordre. L'étage supérieur est de celui qu'on a appelé composite. Il est fâcheux que *San-Micheli* n'ait pu mettre la dernière main à ce grand ouvrage. Là en effet, comme dans plus d'une entreprise, il est arrivé que les continuateurs, par la manie d'améliorer, ont altéré le projet qu'ils auroient dû respecter.

San-Micheli, comme il est facile de le croire, ne put satisfaire aux innombrables travaux dont on le chargea, sans l'aide d'un coopérateur habile et intelligent. Il fut assez heureux pour trouver cette ressource dans un élève, qui étoit son neveu, nommé Jean-Jérôme, sujet distingué qui, s'étant livré surtout à la science et aux travaux des fortifications, lui fut de la plus grande utilité, le suppléa dans beaucoup d'entreprises, et sur lequel il pouvoit se reposer de tous les soins et détails pratiques de la construction. Jean-Jérôme est cité non-seulement comme ayant pris part aux grands ouvrages militaires de *San-Micheli*, mais comme unique auteur lui-même de plusieurs de ceux qu'on attribue à son oncle. Son mérite personnel fut tellement reconnu, que le gouvernement vénitien lui assigna un traitement égal à celui de son oncle. Nul alors ne lui étoit comparable dans l'art de lever les terrains, de dresser les plans,

et de faire les modèles en relief, non-seulement des constructions, mais des sites mêmes où l'on devoit bâtir.

San-Micheli jouissoit avec une extrême satisfaction des succès d'un neveu dont la réputation rejaillissoit sur celui qui l'avoit formé, et dont l'activité lui permettoit un repos nécessaire à sa vieillesse. Cependant il eut le malheur de lui survivre. Jean-Jérôme avoit été envoyé dans l'île de Chypre pour en visiter les fortifications. La fatigue qu'il eut à essuyer, les grandes chaleurs de l'été, lui causèrent une fièvre pernicieuse qui l'enleva au bout de huit jours, à l'âge de quarante-cinq ans.

Cette mort fut très-sensible au sénat. Elle lui enlevoit un sujet que personne ne pouvoit dignement remplacer. Mais la plus grande douleur fut celle de *San-Micheli*, qui perdoit dans son neveu, et son soutien, et la dernière espérance de sa famille. Malgré les efforts qu'il fit pour vaincre sa douleur, et peut-être par suite même de ces efforts, il fut peu de jours après attaqué de la maladie qui le mit au tombeau. Son corps fut porté dans l'église de Saint-Thomas, dont il avoit donné le modèle.

San-Micheli fut de ce petit nombre d'hommes chez qui les qualités du caractère et du cœur se trouvèrent à l'égal des dons de l'esprit et de l'imagination. Son humeur étoit grave, mais toutefois mêlée d'enjouement. Religieux par principe et par inclination, il n'entreprenoit aucun ouvrage sans avoir fait chanter une messe solennelle pour invoquer l'assistance d'en haut. Généreux et obligeant sans mesure, ses amis disposoient de sa fortune comme de lui-même. Irréprochable dans ses mœurs, il mena une vie constamment exemplaire. Vasari, qui l'avoit connu, raconte de lui un trait qui prouve la délicatesse de ses sentimens. Tourmenté par le souvenir d'une liaison qu'il avoit eue dans sa jeunesse, à Monte-Fiascone, avec la femme d'un marbrier dont il avoit obtenu quelques faveurs, et sachant que cette femme peu fortunée avoit une fille dont il croyoit possible qu'il eût été le père, il lui envoya cinquante écus d'or pour la marier : la mère eut beau le dissuader, et lever tous ses scrupules à cet égard, il la força de garder cette somme. La république de Venise voulut plus d'une fois le combler de bienfaits, mais il conjura toujours le sénat de les reporter sur ses neveux.

En un mot ses qualités le firent aimer, autant que ses ouvrages le firent admirer de tous ses contemporains. Michel-Ange ne prononçoit son nom qu'avec vénération.

SANSOVINO, célèbre architecte. (*Voy.* Tatti.)

SANTI DI TITO, de *Borgo San-Sepolcro*, né en 1538, mort en 1603, fut un des bons architectes de son époque.

Venu fort jeune à Florence, où il étudia la peinture dans l'école principalement d'Agnolo Bronzino, il se fit une grande réputation par un nombre considérable d'ouvrages répandus en diverses villes, et dont on peut voir le détail dans la notice assez étendue qu'en a donnée Baldinucci.

Selon l'usage presque universel de son temps, *Santi di Tito* réunit le savoir et la pratique de l'architecture à ses autres talens. Le biographe dont on vient de parler se contente de citer, sans en donner de description, un certain nombre d'édifices qu'il construisit, mais qui ne paroissent point avoir acquis ce degré de célébrité qui, dans un siècle fécond en grands talens, fait briller d'un éclat particulier un petit nombre de noms au détriment de beaucoup d'autres. Il y a aussi pour les œuvres de l'architecture, je veux dire pour leur célébrité et pour celle de leurs auteurs, un certain bonheur attaché, soit à la destination des ouvrages, soit à la position des lieux qu'ils occupent, soit à l'illustration des personnages pour lesquels ils sont exécutés.

Le plus grand nombre des travaux d'architecture de *Santi di Tito* ne paroît pas avoir joui de ces avantages, si l'on en juge par la courte énumération qu'en fait Baldinucci. Ce fut, dit-il, sur son modèle que fut construite pour les Spini, à Peretola, une *villa* dans un plan octogone. Il travailla pour Augustin Dini à Ciogoli; pour les Corsini à Casciano, à Monte Olivetto, dans la *villa* des Strozzi appelée *il Boschetto;* à Monte Venturini, au grand autel de la paroisse. Dans Florence il construisit diverses habitations, du nombre desquelles fut sa propre maison, rue *delle Ruote*, où il mourut.

Selon Baldinucci, l'architecture de *Santi di Tito*, quoique en général dans plusieurs de ses ouvrages on puisse la recommander sous le rapport d'une bonne proportion, passoit pour offrir une manière où l'on ne trouvoit ni grande invention ni magnificence : *che non tiene gran cosa del nuovo è del magnifico.*

Il nous semble qu'on en portera le même jugement en jetant les yeux sur la façade du palais *Dardinelli* à Florence, que Ruggieri a fait entrer dans sa *Scelta di Architettura civile*, tom. III, pl. 59 et 60. On voit dans cette ordonnance un genre grave et simple, des fenêtres d'une bonne proportion avec des détails fort corrects; mais tout cet ensemble, n'importe par quelle raison, et peut-être aussi par le manque d'un couronnement, par une distribution ingrate de pleins et de vides, ne présente à l'œil aucune harmonie qui soit propre à le fixer et à lui plaire.

SANZIO, nom patronimique de Raphaël. (*Voyez* Raphael.)

SAPINES, s. f. pl. Solives de bois de sapin qu'on scelle de niveau sur des tasseaux quand on veut tendre des cordeaux pour ouvrir les terres et dresser les murs.

On fait des planchers de longues *sapines*, et on s'en sert aussi dans les échafaudages.

SAPER, v. a. C'est abattre par sous-œuvre et par le pied, soit un mur avec des marteaux, des masses et pinces; soit une butte, en l'achevalant et l'étrésillonnant par-dessous avec des étais et des dosses, qu'on brûle ensuite par le pied pour faire ébouler le tout.

Saper se dit aussi de l'action de faire sauter une masse quelconque par le moyen d'une mine, c'est-à-dire de la poudre à canon.

On appelle *sape*, soit l'ouverture que l'on pratique pour faire écrouler une masse quelconque, soit l'action même de *saper*.

SARCOPHAGE, s. m. Ce mot, composé de deux mots grecs, *sarcos*, chair, et *phagein*, manger, indique la consomption des corps qui a lieu dans les caisses où l'on renferme les morts.

Le *sarcophage*, quant à sa forme, est une caisse le plus ordinairement parallélipipède, comme le sont les cercueils modernes, et comme le furent bien certainement ceux qu'originairement on fit en bois. Chez les peuples où la conservation des corps se lioit étroitement à certains dogmes religieux, le premier luxe des tombeaux fut celui de la solidité. On y chercha le moyen de les mettre autant que possible à l'abri de la violation et de la destruction (*voyez* SÉPULCRE, SEPULCRETUM, TOMBEAU, PYRAMIDE); la vanité et l'orgueil vinrent ensuite ajouter à ce luxe celui de la richesse et de la magnificence.

Aux cercueils en bois succédèrent donc les caisses d'une matière plus solide; on en fit en terre cuite, en pierre, en marbre, en porphyre, et l'antiquité nous en a transmis de toutes ces sortes. Leur forme est en général la même, parce qu'elle leur étoit commandée par un type invariable. Leurs diversités les plus ordinaires consistent dans leur dimension et dans leurs couvercles. On trouve des *sarcophages* d'une telle largeur, qu'évidemment ils furent destinés à renfermer deux corps l'un à côté de l'autre. Les différences de hauteur sont moins sensibles; cependant il y en a d'une assez grande élévation, mais proportionnée à leurs autres dimensions. Les couvercles qui fermoient les *sarcophages* de marbre consistoient quelquefois dans une seule dalle de la même matière; quelquefois ces couvercles prennent la forme d'une sorte de toiture qui se termine par des frontons; d'autres fois aussi on les trouve surmontés des figures mêmes des personnages, représentés vivans et couchés sur des sortes de matelas.

Il n'entre point dans le sujet d'un Dictionnaire d'architecture de parcourir et de décrire, même en abrégé, toutes les variétés d'ornemens, de figures, de bas-reliefs historiques, mythologiques ou allégoriques, qui furent, sur les surfaces des *sarcophages*, une source inépuisable, pour la sculpture, de travaux, d'inventions, de compositions plus ou moins remarquables. L'usage des *sarcophages* en marbre étant devenu, à ce qu'il paroit, extrêmement commun pour les gens riches, il dut arriver ce qu'un grand usage amène naturellement, que le commerce s'en empara, et que les ouvriers en ce genre tinrent des approvisionnemens de caisses plus ou moins dispendieuses, pour satisfaire à tous les degrés de fortune. On voit encore sur plus d'une de ces caisses l'espace du milieu de leur devanture rempli par un médaillon représentant un personnage dont la tête est restée en masse, destinée à être terminée d'après le portrait de celui pour qui on en feroit l'acquisition. Le nombre infini de sujets de composition qui se trouvent répétés sur les faces des *sarcophages* semble bien aussi donner à entendre qu'il n'y avoit souvent aucun rapport entre les sujets de ces bas-reliefs et le personnage qui y fut renfermé. Au reste, les nombreuses considérations auxquelles les sculptures des *sarcophages* antiques peuvent donner lieu sont, comme on l'a déjà dit, étrangères à l'architecture.

Ce qui peut regarder cet art en fait de *sarcophages* doit se réduire à certaines imitations, qui s'y trouvent fréquemment répétées, des formes, des détails et de la décoration des édifices. Tantôt on voit leurs surfaces ornées de cannelures en spirale; tantôt elles offrent les profils, les moulures des piédestaux et des corniches; et l'on en voit qui sont couronnées par des frises remplies de figures. Le beau *sarcophage* en pierre travertine, trouvé au tombeau de Scipion, a le haut de sa surface antérieure orné des triglyphes et des metopes de l'ordre dorique. Souvent des colonnes placées aux angles donnent l'idée d'une ordonnance architecturale. Quelquefois le champ antérieur se trouve distribué en portiques formés par des colonnes entre lesquelles s'élèvent des statues. Les couvercles, on l'a déjà dit, ne sont parfois autre chose que des frontons, soit triangulaires, soit arrondis, et se terminant à leurs angles par ce qu'on appelle les cornes, qu'on voit à un grand nombre de cippes et d'autels. Il se trouve encore de ces couvercles qui non-seulement sont des imitations de frontons, mais dont la sommité est taillée dans toutes ses faces de manière à figurer les tuiles des toitures.

Il y a enfin sur les *sarcophages*, et parmi les sujets que la sculpture y a représentés, beaucoup de monumens d'architecture figurés avec plus ou moins d'exactitude. Ce n'est pas là sans doute que l'architecte trouvera des modèles pour l'art; mais toujours y peut-on rencontrer des renseignemens qui, comme ceux des édifices gravés sur les monnoies, peuvent fournir, pour l'histoire des variétés de l'architecture, quelques autorités plus ou moins plausibles, et servir de documens propres à suppléer les ouvrages et les exemples que le temps a détruits.

SAS, s. m. Sorte de tamis de figure cylindrique,

formé d'une toile ou réseau de crin, par les trous de laquelle passe la poussière des corps. Plus le tissu de ce réseau est serré, plus est fine la poussière des corps que l'on tamise.

Ainsi, lorsque le plâtre a été concassé et battu, on le passe d'abord à la claie, ce qui donne une poussière composée de très-gros grains. Quand on veut avoir du plâtre plus fin pour les enduits ou les ouvrages délicats, on le passe dans des *sas* ou tamis dont le réseau est plus ou moins serré.

Sas. (*Terme d'archit. hydr.*) C'est un bassin placé sur la longueur d'une rivière ou d'un canal, bordé de quais, et terminé par deux écluses situées à l'endroit d'une chute qu'on suppose naître de la pente du terrain, et appropriées de manière qu'on peut se rendre maître de la dépense des eaux et de la hauteur où l'on veut les élever dans le *sas*. Ces écluses servent à faire passer les bateaux de la partie d'amont dans celle d'aval, et réciproquement de la partie d'aval dans celle d'amont.

Si l'on veut faire passer un bateau d'une rivière basse dans une rivière haute, on l'introduit dans le *sas*, après quoi on ferme les portes de l'écluse. Aussitôt on ouvre les portes de l'écluse opposée, afin que l'eau qui passe par les guichets remplisse le *sas* jusqu'au niveau de la rivière du côté d'amont. Alors le bateau monte au-dessus de la chute; et les portes de l'écluse étant ouvertes, il passe dans la rivière dont les eaux étoient plus élevées. On recommence ce jeu des écluses autant qu'il y a de bateaux à faire passer. C'est ainsi que du port d'Ostende les bâtimens de mer passent dans le canal de Bruges, et de ce canal au port, à quelque hauteur que soient les marées. Ce *sas* est un des beaux ouvrages d'architecture hydraulique qu'il y ait.

SATYRUS. On associe ordinairement le nom de cet architecte avec celui de Pytheus, et on leur attribue la construction du célèbre tombeau de Mausole. (*Voyez* Pytheus.) Cependant, comme il paroît que ce dernier n'a fait que terminer par une pyramide de vingt-quatre degrés, surmontée d'un char de victoire, la masse de ce grand tombeau, on doit croire que *Satyrus* fut le seul auteur de l'ouvrage, qui ne reçut qu'après coup le couronnement pyramidal de Pytheus. (*Voyez* la description de ce monument au mot Mausolée.)

SAVONNIÈRE, s. f. Grand bâtiment en forme de galerie, où l'on fait le savon. Il contient des réservoirs à huile et soude, des caves et fourneaux à rez-de-chaussée. Aux étages supérieurs sont les mises pour figer le savon et les séchoirs pour le sécher.

SAUTERELLE, s. f. Instrument composé de deux règles de bois de même longueur, et assemblées, par un de leurs bouts, en charnière, comme un compas; de sorte que les jambes étant mobiles, il sert à prendre et à tracer toutes sortes d'angles. On l'appelle aussi *fausse équerre* ou *équerre mobile*.

Sauterelle graduée. C'est une *sauterelle* qui a autour du centre d'un de ses bras un demi-cercle divisé en cent quatre-vingts degrés, dont le diamètre est d'équerre avec les côtés de ce bras; en sorte que le bout de l'autre bras étant coupé en angle droit jusqu'auprès du centre, marque, à mesure qu'il se meut, la quantité de degrés qu'a l'ouverture de l'angle que l'on prend. On la nomme aussi *récipiangle*.

SCABELLON, s. m. Vient du latin *scabellum*, qu'on traduit en français par le mot *escabeau*. D'après son étymologie, le *scabellon* seroit un marche-pied, meuble aujourd'hui de commodité, qui fut jadis un signe d'honneur, et qui, comme tel, étoit réservé aux siéges qu'on appelle *trônes*. Ainsi en trouve-t-on à toutes les divinités antiques représentées sur des trônes.

On donne aussi ce nom à des espèces de socles, de quelque forme qu'on les fasse, qu'on destine à être des supports de bustes, de candelabres, etc.

SCAGLIOLA (*scaiole*). Ce mot désigne, en italien, la pierre spéculaire ou sélénite, dont on forme des panneaux ou des tables auxquelles on donne, par le moyen de pâtes coloriées qu'on y incruste, l'apparence des marbres les plus précieux.

Ce procédé est devenu le rival de celui de la mosaïque et de celui qu'on appelle *commesso*. Il peut même arriver à rendre l'effet de certains tableaux d'ornement, d'architecture, de paysage, etc.; mais il ne faut pas confondre ces diverses sortes de procédés.

L'art de la *scagliola*, qui se nomme aussi *mischia*, du mélange des couleurs qu'on y emploie, a pour but d'imiter jusqu'à un certain point la peinture. On prépare, à cet effet, une table de stuc blanc, composé de gypse ou de sélénite calcinée et réduite en poussière très-fine, mêlée avec une forte colle. On trace sur cette table le dessin des ornemens ou des figures qu'on veut rendre sensibles; ensuite on enlève la matière avec un outil tranchant, et l'on remplit le vide de ces traits ainsi creusés avec des pâtes du même stuc, mais diversement colorées, selon la nature des sujets à exprimer.

La table qui reçoit cette peinture par incrustation étant de la même matière que celle qu'on y incruste, le tout forme un massif solide qu'on peut polir dans la dernière perfection sans que l'œil aperçoive la plus légère trace d'assemblage.

Ce genre d'art paroît avoir été pratiqué très-anciennement, bien que peut-être on en ait, dans les temps modernes, perfectionné les procédés et multiplié les applications. Quoique les Florentins réclament l'invention de la *scagliola*, on en trouve cependant l'usage à une époque antérieure en Lombardie.

C'est à Carpi, dans les Etats de Modène, que, selon Lanzi, un certain Guido Sassi, né en 1584, mort en 1649, paroît l'avoir mise en honneur le premier. Il commença par exécuter des corniches, et d'autres membres d'architecture, qui ont l'apparence des plus beaux marbres. Un de ses élèves, dans la même ville, surpassa les travaux précédens, à l'autel d'une église où les colonnes semblent être de porphyre. Tous les ornemens de diverses couleurs y sont entremêlés de médaillons avec figures.

Jusqu'alors l'art de la *scagliola* avoit surtout imité les marbres et les pierres de toute espèce. On en revêtoit les baldaquins, les devants d'autel; on en faisoit des compartimens d'arabesques, des tables de tout genre.

Mais, vers le milieu du dix-huitième siècle, cet art fut porté à Florence au point de rivaliser avec la peinture, par l'entente du clair-obscur et du coloris, par le mélange adouci des teintes et leur dégradation. On exécuta surtout, avec ce procédé, des tableaux de paysage et d'architecture qui paroissent ne le céder en rien au fini et à l'effet de la peinture à l'huile.

Florence a conservé encore et perfectionné un autre procédé d'imitation de la peinture. Nous n'en avons dit qu'un mot à l'article Mosaïque, dont il est toutefois une branche fort curieuse; c'est ce qu'on appelle *lavoro a commesso*, ou travail en pièces de rapport, qui sont des pierres dures, rares et précieuses.

Vitruve semble en avoir fait une mention assez claire, lorsqu'il parle de ce travail à compartimens de marbres de rapport qu'il appelle *sectile*, distinct de celui à *tesseræ*, c'est-à-dire la mosaïque proprement dite, qui se compose de petits cubes ou des de forme régulière et de couleurs diverses, dont on faisoit de si beaux pavemens.

Le *commesso* n'a jamais été porté nulle part à un plus haut point de perfection qu'à Florence, soit sous le règne des Médicis, soit encore dans ces derniers temps. On a effectivement entrepris de lutter contre la mosaïque dans certains tableaux, surtout ceux qui offrent des imitations d'architecture, de ruines, de fleurs, de coquillages, de vases, et en général d'objets qu'on appelle de *nature morte*.

L'infériorité de ce genre, à l'égard de la mosaïque, tient à la nécessité d'employer en compartimens des matières d'une plus grande étendue, qui dès-lors ne se prêtent point à ces dégradations insensibles des couleurs d'où résulte l'illusion. Ce qui en fait le mérite d'ailleurs, c'est précisément cette difficulté; c'est ensuite la rareté des matières, c'est leur dureté, et la cherté d'un tel genre de travail.

Ce genre de luxe a été porté au plus haut degré dans plusieurs des églises de Palerme en Sicile, où l'on voit non-seulement des tables et des devants d'autel de ce travail, mais où l'on admire les piédroits, les arcades et les détails de la construction, entièrement revêtus de compartimens arabesques les plus composés, les plus diversifiés, et formés, avec la plus étonnante précision et le plus grand éclat, de toutes les pierres précieuses qui entrent dans le *lavoro a commesso*.

SCAMOZZI (Vincenzo), né en 1552, mort en 1616.

D'après les notions que Temanza nous a données sur cet architecte célèbre, il auroit eu pour premier maître Dominique *Scamozzi* son père, connu à Vicence, sa patrie, comme bon constructeur, employé encore comme ingénieur habile à lever les plans des villes et des terrains, et qui s'étoit acquis par ces diverses ressources, avec une existence honorable, assez d'aisance pour bien élever sa famille. Cela suffit pour nous indiquer comment *Vincent Scamozzi* se trouva naturellement porté à étudier l'architecture.

Mais la date de sa naissance et le pays où il vit le jour nous disent tout aussi bien comment il devint un des plus grands architectes de son temps. L'architecture étoit en effet alors singulièrement en honneur dans sa patrie. C'étoit l'époque où une impulsion générale portoit tous les riches, tous les personnages, tous les hommes en dignité, à se distinguer par des habitations qui devoient témoigner après eux de leur goût et de leur amour pour les beaux-arts. L'État de Venise étoit devenu alors le chef-lieu de l'architecture civile. San-Micheli, Sansovino, Palladio, y avoient transporté, si l'on peut dire, l'école de cet art. Ce fut là que devoit se former *Vincent Scamozzi*.

Déjà quelques projets, fruits de ses premières années, avoient annoncé un continuateur du goût de ces grands maîtres, et un sujet qui leur promettoit un digne successeur. A l'âge de dix-sept ans il avoit fait, pour les comtes Alexandre et Camille Godi, le projet d'un palais de son invention, qui à la vérité ne fut pas exécuté, mais qui auroit mérité de l'être. On y remarqua surtout l'intelligence avec laquelle il avoit su faire sortir d'un terrain fort irrégulier un plan dont toutes les parties se trouvoient comme redressées, et ramenées à une régularité parfaite. *Scamozzi* nous a lui-même transmis, dans son *Idea dell' architettura (parte prima, lib.* III, *cap.* XVI), le plan et l'élévation d'une assez grande maison de campagne, qu'il construisit à *Villa Verla* pour le comte Leonardo Verlato, et il nous apprend que ce fut un des ouvrages de sa première jeunesse (*secondo i nostri giovanili disegni*). C'est un fort beau corps de bâtiment, dont l'étage principal se trouve élevé sur un très-haut soubassement rustique. Huit colonnes ioniques y forment comme une sorte d'avant-corps peu saillant, et du côté de la cour la même ordonnance se trouve répétée à une *loggia* dont la saillie comprend les escaliers. Symétrie dans le plan, élégance dans l'élévation, tout y annonce le beau style de l'école vénitienne.

Mais le jeune *Scamozzi* comprit bientôt qu'il y

avoit à recevoir de cette école d'autres leçons; je parle de ces leçons pratiques sans lesquelles l'architecte, simple théoricien, court risque, ou de faire des projets inexécutables, ou d'être obligé de faire exécuter ses idées par ceux qui, ne les ayant point conçues, n'en sauroient saisir l'esprit. C'est pourquoi il se rendit à Venise, où se trouvoient en construction beaucoup de monumens des premiers maîtres d'alors. Lui-même il nous apprend qu'il s'étudia à saisir sur le chantier les procédés qu'ils mettoient en œuvre. On ne sauroit douter qu'il n'ait dû beaucoup apprendre dans les ouvrages de Palladio, et que le goût, le style et la science de ce grand homme, n'aient exercé sur lui une très-active influence. Rien, au reste, ne le prouve mieux, quoiqu'il ait pris à tâche de dissimuler cette sorte d'obligation, que ses propres travaux, où on doit lui savoir gré d'avoir suivi les traces de ses illustres prédécesseurs.

Dans tout art il se donne une epoque où, le génie étant arrivé à une certaine hauteur, une sorte de point d'arrêt semble interdire à ceux qui surviennent les moyens d'aller plus loin. C'est le moment où l'orgueil de l'esprit se révolte de plus d'une manière. Les uns se persuadent que c'est en faisant du nouveau qu'ils s'élèveront au-dessus de leurs anciens, et voilà le principe habituel du mauvais goût et de la bizarrerie; d'autres, arrivés sans effort, grâce aux efforts faits avant eux, à une hauteur dont ils ont trouvé tous les chemins frayés et aplanis, s'approprient le mérite d'un talent dont ils doivent une grande partie aux ouvrages qui les ont précédés : l'amour-propre leur conseille alors de paroître dédaigner ce qui s'est fait; et, tout en restant imitateurs, ils ambitionnent de passer pour originaux, afin de ne paroître les obligés de personne.

Ce dernier genre de travers fut celui de *Scamozzi*. L'histoire, qui nous l'a révélé, nous apprend que, tout en étudiant le génie de Palladio dans ses œuvres, il avoit affecté de n'avoir aucun rapport avec lui, ni avec les autres maîtres habiles de ce temps, dans la crainte, nous dit-on, de donner à soupçonner qu'il eût appris d'eux quelque chose. Le même sentiment domine dans ses écrits sur l'architecture, où il se montre en général mal intentionné contre Palladio, et porté à dépriser sa manière. Quel qu'ait été chez lui le motif intime de cette façon d'agir et de penser, n'ayant à traiter ici que de l'artiste et de ses œuvres, nous dirons que quand un principe d'émulation porté trop loin auroit aveuglé *Scamozzi* dans ses opinions, ses ouvrages ont heureusement contredit et ses sentimens et ses discours, et qu'aucun architecte n'a mieux montré comment on peut marcher à la suite des plus habiles maîtres sans se faire leur copiste : car aucun n'a approché plus près que lui de Palladio.

Il ne tarda point à se faire une réputation, par quelques travaux qui dénotèrent en lui l'homme ingénieux et le constructeur intelligent. Ainsi l'église du Sauveur, à Venise, venoit d'être terminée par Tullio Lombardo, lorsqu'on s'aperçut après coup qu'elle manquoit d'une lumière suffisante. *Scamozzi*, appelé pour remédier à ce défaut, y réussit heureusement, sans rien ôter à la majestueuse simplicité de son intérieur. Il se contenta d'ouvrir par en haut, en les surmontant d'une lanterne, les trois coupoles de l'église, et le vaisseau reçut de ces ouvertures le jour qui lui manquoit.

A ces premiers travaux il joignit plus d'un genre d'études qui devoient l'initier à toutes les sciences de l'architecture et de l'antiquité : il se livra à l'interprétation de Vitruve, à la lecture des meilleurs auteurs, à celle de l'histoire grecque et romaine, à la pratique de la perspective; en sorte qu'à l'âge où l'on est encore élève, il auroit pu enseigner plus que son art. Le palais du comte Francesco Trissini, qui s'éleva alors sur ses dessins à Vicence, pendant qu'il étoit à Rome, montra le talent d'un artiste qui sembloit n'avoir plus rien à apprendre.

Mais *Scamozzi* en savoit déjà trop pour ne pas croire qu'il ne lui restât encore beaucoup à savoir. Il lui restoit dans le fait, pour un homme qui ambitionnoit l'originalité, à finir de se former, non plus sur les ouvrages des maîtres de son époque, mais sur ces grands modèles de l'antiquité qui avoient formé ces maîtres, et qui sont devenus pour l'architecture ce que la nature est pour les autres arts, l'exemplaire le plus parfait des règles du beau et du vrai. Il alla à Rome, et y mesura tous les restes des monumens antiques, leva le plan général des thermes de Dioclétien et du Colisée, dont il fit en dessin l'entière restauration, et de beaucoup d'autres ruines. Il passa six mois à Naples et dans ses environs, se livrant aux mêmes recherches. Lui-même nous apprend que dans les deux années qu'il y employa, il profita plus qu'il n'avoit fait dans les dix années de ses premières études.

Il revint en 1580 à Vicence, sa ville natale, mais Vicence ne lui offroit point cette perspective de grands travaux auxquels il se sentoit appelé par ses études et par les connoissances dont il avoit fait une si ample provision. La riche et puissante Venise étoit le seul théâtre alors digne de son talent. Palladio étoit mort depuis peu : il y avoit un grand héritage à recueillir. Un ouvrage important vint bientôt mettre au grand jour et faire connoître celui à qui il devoit échoir. Il étoit question d'ériger au doge Nicolas del Ponte un magnifique mausolée dans l'église de la Charité, en face des mausolées des doges Barbarighi. *Scamozzi* en fut chargé. C'est dire assez que l'architecture étoit appelée à en faire particulièrement les frais. Aussi consiste-t-il dans une ordonnance de quatre colonnes composites, qui s'élèvent sur un très-beau soubassement. Le milieu est une arcade, au-dessus de laquelle sont une urne à l'antique et le buste du doge; les deux entrecolonnemens latéraux sont occupés par des niches avec

statues. Un attique orné de figures, et de la meilleure sculpture, couronne cette masse, construite en pierre d'Istrie; et cet ensemble a toujours passé pour une des plus belles compositions en ce genre.

Scamozzi dut au crédit que lui donna cet ouvrage d'être heureusement préféré à deux très-médiocres artistes, pour construire le muséum des statues antiques qui sert d'avant-salle à la bibliothèque de Saint-Marc, et en même temps le vaste édifice des nouvelles Procuraties, destiné à terminer la seconde aile de la grande place qui fait face à la basilique. Ces deux monumens ne furent achevés qu'après un laps de plusieurs années, et nous aurons lieu de revenir sur le second. Plus d'un incident vint faire diversion à ces travaux.

Ainsi Grégoire XIII ayant été remplacé sur le siége de Saint-Pierre par Sixte V, la république envoya pour féliciter le nouveau pontife quatre personnages, qui désirèrent emmener avec eux *Scamozzi*. Ce fut pour lui une bonne fortune d'être mis à même de revoir Rome, et d'y vérifier quelques résultats de ses premières études. Sixte V s'occupoit alors du choix des moyens propres à dresser le grand obélisque qui décore aujourd'hui la place de Saint-Pierre. *Scamozzi* s'intéressa à cette entreprise en homme fait pour bien juger du projet de Fontana, et l'opération terminée, il retourna avec les ambassadeurs à Venise.

Palladio étoit mort avant d'avoir terminé, dans l'intérieur de son théâtre olympique, à Vicence, cette partie qu'on appelle la *scène*, et il n'en avoit laissé aucun dessin. Sylla, son fils, appelé à continuer ses entreprises, n'avoit pas les connoissances du genre de celles qu'exigeoit ce travail. On jeta les yeux sur *Scamozzi*, et les fêtes auxquelles donna lieu le passage de l'impératrice Marie d'Autriche devinrent pour lui l'occasion de terminer l'ouvrage de Palladio : ce qu'il fit avec beaucoup de succès, ayant étudié dans les restes de l'antiquité la disposition de la *scena* selon les usages du théâtre antique.

Une grande construction étoit alors en projet à Venise, et occupoit tous les esprits: il s'agissoit de remplacer par un pont en pierre le pont de bois qui unissoit les deux parties de la ville, que divise le grand canal. Les plus habiles architectes avoient depuis long-temps exercé leur talent sur un projet dans lequel il convenoit qu'un ouvrage d'utilité publique devînt un monument du goût de la ville qui en faisoit les frais. Mais les circonstances politiques avoient épuisé les ressources de la république, et la construction du pont de Rialto avoit été renvoyée à des temps plus tranquilles. *Scamozzi* fut enfin invité à présenter ses idées. Il fit deux dessins, l'un d'une seule arche, l'autre de trois. Il paroît que l'économie donna la préférence au projet d'*Antonio del Ponte*. Quoi qu'il en soit, *Scamozzi*, dans son *Traité d'architecture*, et encore ailleurs, réclama l'honneur d'avoir donné le projet du pont actuel. Plus d'une sorte d'autorités rapportées par Temanza détruisent cette prétention.

Scamozzi éprouva un plus grand désagrément dans l'entreprise du monastère et de l'église de *Santa-Maria della Celestia*, que l'explosion et l'incendie de l'arsenal, en 1569, avoient obligé de rebâtir. Un très-beau projet avoit été adopté par les religieuses. *Scamozzi* s'y étoit proposé une imitation du Panthéon de Rome. On ne sauroit dire quelles difficultés et quelles intrigues en arrêtèrent l'exécution. L'édifice en étoit arrivé à l'entablement du second ordre. Il fut interrompu, et après plusieurs années de débats et de contradictions le tout fut détruit.

Notre architecte fut plus heureux auprès de Vespasien Gonzague, duc de Sabionetta, qui lui fit construire un théâtre dans le genre de celui de Vicence, c'est-à-dire dans le système des théâtres antiques. C'est là qu'il sut se montrer digne successeur de Palladio. Mais son ouvrage n'eut pas l'avantage de se conserver, et l'on n'en a l'idée que par les dessins qu'il a laissés.

Le sénateur Pierre Duodo, personnage aussi recommandable par ses grands services que distingué par ses connoissances et son goût, avoit une amitié particulière pour *Scamozzi*. Envoyé en Pologne pour présenter au nouveau roi Sigismond les hommages de la république, il invita notre architecte à l'accompagner dans ce voyage. C'étoit une heureuse occasion pour lui d'étendre ses idées, de multiplier les connoissances dont il avoit besoin pour le grand ouvrage dans lequel il s'étoit proposé de faire une sorte de traité général, et en même temps d'histoire complète de l'architecture et des monumens de tous les pays. *Scamozzi* accepta donc avec empressement la proposition de ce voyage, dans lequel il visita un grand nombre des principales villes de l'Allemagne.

De retour à Venise, il bâtit pour son illustre protecteur un palais près de *Santa-Maria Giubanica*, où il prouva qu'on peut exprimer dans le style le plus simple le caractère de majesté et de grandeur qui convient à l'habitation d'un grand. Ce fut encore là qu'il fit montre de ce talent qui avoit distingué ses premiers essais, en tirant d'un site ingrat un parti heureux, et faisant sortir d'un espace étroit l'aspect d'une grande masse. On ne sait ce qui empêcha qu'il ait exécuté sur le grand canal le projet d'un palais pour le cardinal Frédéric Cornaro. Ce palais devoit faire pendant à celui du même nom, que Sansovino avoit construit pour la même famille. Le dessin qu'il nous a conservé dans son *Traité d'Architecture*, part. I, pag. 245, ajoute aux regrets des amateurs de la belle architecture. Mais il est dans la destinée de cet art que les plus grandes choses éprouvent les plus grandes contradictions. Trop heureux sont les talens qui peuvent arriver à se produire dans des monumens dignes d'eux, c'est-à-dire dont la grandeur et l'importance promettent une longue durée à leurs ouvrages et à leur renommée.

Scamozzi eut enfin ce bonheur; car lorsqu'il s'oc-

cupoit à bâtir sur la terre ferme de charmantes habitations, près de Castel-Franco, pour les frères Jean et Georges Cornaro, à Loregia pour Jérôme Contarini, Venise le réclama tout entier pour achever les salles du Muséum et les nouvelles Procuraties de la place de Saint-Marc.

Dans le premier de ces ouvrages il fit preuve d'une rare intelligence, car il avoit à lutter contre des irrégularités produites par des dispositions antécédentes, qui avoient fait négliger d'établir entre les ouvertures de ce local une correspondance symétrique. Toutefois il parvint à y faire régner avec beaucoup d'accord une ordonnance en pilastres corinthiens, et l'inégalité d'espace, en certaines parties, y est dissimulée avec tant d'adresse, qu'il faut pour s'en apercevoir une attention dont le commun des spectateurs est incapable. Quant à la disposition interne du local, dans son rapport avec les objets de sculpture qu'il devoit mettre en évidence, on convient qu'il étoit difficile d'en imaginer une mieux appropriée à son objet. L'espace partagé en trois allées dans la longueur de la salle, par des massifs dont la hauteur répond à celle du soubassement de l'ordre, a donné lieu de multiplier les objets d'art, et de les exposer commodément à la vue des amateurs.

Dès l'année 1582, *Scamozzi* avoit été choisi pour la continuation des travaux commencés par Sansovino, sur la place qui regarde le palais ducal. Bientôt il embrassa un plan beaucoup plus vaste. La place Saint-Marc n'avoit alors de construit qu'un des grands côtés actuels. C'est celui qu'on appelle le bâtiment des *Procuratie vechie*, élevé depuis déjà quelque temps par l'architecte Buono : car il en fut de cette belle place comme de presque toutes les grandes choses en architecture; rarement sont-elles le résultat d'un projet conçu tout ensemble et par un seul. *Scamozzi* proposa et fit agréer un nouveau projet qui embrassoit la totalité de la place Saint-Marc, raccordée au bâtiment de la bibliothèque, sur la place du palais, et à l'église de San-Geminiano, enfin mise en accord par les lignes avec la façade de Saint-Marc. Il fit un modèle en bois de tous ces corps de bâtimens, et eut le bonheur de le faire approuver par le doge Grimani et les procurateurs. Alors prit naissance le grand édifice des *Procuratie nuove*, en face et en pendant de celui dont on a parlé.

Il arriva toutefois, dans cette occasion, ce qui survient aux entreprises conçues et exécutées en des temps et par des artistes divers. La régularité et la symétrie de la place Saint-Marc auroient exigé que l'aile de bâtiment destinée à être mise en regard de celle qui existoit déjà lui fût tout-à-fait semblable. Cependant déjà Sansovino, dans l'architecture de l'édifice de la Bibliothèque, sur la place du Palais, avoit adopté une élévation d'une tout autre ordonnance que celle des *Procuratie vechie*. Dans l'intention de rachever selon le même goût la place Saint-Marc, il s'étoit contenté de se raccorder avec l'édifice de Buono et de Lombardi, seulement par la hauteur. Au lieu de trois étages il n'en faisoit que deux, et c'étoit par la hauteur du couronnement de son second ordre qu'il devoit regagner la dimension nécessaire à la symétrie de l'ensemble.

Sansovino mort, *Scamozzi* ne tint aucun compte des intentions de son prédécesseur. Il prétendit que deux étages ne suffiroient pas au besoin de faire dans ce bâtiment neuf habitations pour les procurateurs qui devoient y être logés, et il prit le parti de l'élever d'un troisième ordre. On a fait de cela un grand sujet de reproche à *Scamozzi*. Il est très-vrai que cette grande aile, qui est l'aile gauche de la place Saint-Marc, n'a d'autre rapport avec celle qui lui fait face que les portiques ouverts du rez-de-chaussée, et d'avoir comme elle trois étages. Mais elle en diffère par un surcroît d'élévation et par le genre de ses ordonnances. Elle a encore l'inconvénient d'être plus haute que le corps de bâtiment qui lui fait suite sur la place du Palais, et que celui où se trouve San-Geminiano. Que résulte-t-il de cela? qu'il arriva à *Scamozzi* de faire ce qu'avoit déjà fait Sansovino, c'est-à-dire de faire du nouveau.

Du reste, il nous semble que la place de Saint-Marc auroit été beaucoup plus belle si elle eût pu être entièrement selon le projet de *Scamozzi*. Maintenant si l'on considère en lui-même et en lui seul le vaste édifice des *Procuratie nuove*, on doit avouer que c'est un des plus grands et des plus beaux monumens qu'il y ait d'architecture civile. *Scamozzi* y a employé les trois ordres d'architecture dans les meilleures proportions avec le plus de regularité, de justesse, de goût et de richesse, que puisse comporter leur disposition adaptée à des piédroits, à des arcades et aux ouvertures des fenêtres.

Le premier rang de portiques formant rez-de-chaussée est orné de colonnes d'ordre dorique. Les archivoltes ont des figures sculptées; la clef de chaque arcade est un mascaron en relief. La frise a ses métopes remplies de symboles variés. Au-dessus de sa corniche s'élève un stylobate coupé par les balcons en balustres à double renflement des fenêtres de l'étage du milieu, lesquelles consistent aussi en arcades, mais d'une moindre ouverture que celles d'en bas. L'ordonnance de cet étage est ionique, et offre une progression sensible de richesse et d'élégance. Indépendamment de l'ordre ionique adossé aux piédroits des arcades, avec archivoltes remplies de figures sculptées en bas-relief, des colonnes du même ordre, mais plus petites, soutiennent l'imposte des arcades. La frise du grand ordre est ornée d'un enroulement continu. Le troisième étage se compose d'un ordre corinthien qui orne les trumeaux des fenêtres, lesquelles sont surmontées de frontons alternativement angulaires et circulaires, et accompagnées de petites colonnes également corinthiennes; le grand ordre supporte le riche entablement qui règne sur toute l'etendue de cette masse.

Le troisième étage, dont on vient d'abréger la description, est celui dont on fait, avons-nous déjà dit, un reproche à *Scamozzi*, comme établissant une irrégularité de mesure, en hauteur, avec celui du corps de bâtiment qui lui est opposé dans la place Saint-Marc. Toutefois, il n'est aucun critique qui ne convienne que cet étage est le plus beau de tous, et on peut le dire aujourd'hui le plus riche, le plus noble, le mieux ordonné qu'on puisse citer dans quelque édifice que ce soit. On a déjà vu que la place Saint-Marc, résultat de travaux et d'artistes successifs, ne fut jamais projetée dans un ensemble uniforme. L'irrégularité seule de son plan, dont aucunes lignes ne se correspondent, montre qu'il ne faut pas juger de cet ensemble comme d'une création dont l'unité seroit la première obligation. Qui sait même s'il n'étoit pas entré dans les intentions de *Scamozzi*, et de ceux qui approuvèrent son projet, de remplacer l'architecture des *Procuraties vieilles* par celle des nouvelles? Quoi qu'il en soit, en se bornant à la critique partielle de l'ouvrage de *Scamozzi*, on peut affirmer qu'il a élevé là un des plus parfaits modèles d'architecture, qu'il n'existoit avant, et qu'il n'a été produit depuis, aucun corps d'édifice plus complet dans ses ordonnances, plus classique dans ses détails, mieux terminé dans toutes ses parties, plus simple et plus varié tout à la fois; ajoutons que c'est un des plus étendus que l'on connoisse. Il a été donné à peu d'architectes de construire un palais à trois ordres l'un sur l'autre, et dont la devanture se compose de trente-neuf arcades ou trente-neuf ouvertures de face, sur une longueur de 400 pieds.

Combien il eût été à désirer que moins distrait par des soins multipliés, par des travaux qui le forçoient d'être, si l'on peut dire, en plusieurs lieux à la fois, il eût pu suivre par lui-même et jusqu'à la fin cette vaste entreprise! Les connoisseurs y distinguent les parties dont il dirigea personnellement l'exécution, et qui sont les treize premières arcades, dont encore on croit qu'il faut soustraire les trois qui forment le commencement de la Bibliothèque, et qu'on attribue à Sansovino. Depuis on sait que le bâtiment fut dirigé par des constructeurs, hommes de métier plutôt qu'artistes, tels que François Bernardino, Marco della Carita et Balthazar Longhena. Aussi un œil attentif saisit-il, en suivant cette continuité d'arcades, des variations sensibles de goût dans les détails, et enfin une progression de négligence qui annonce un déclin survenu dans la manière de faire les ornemens et de traiter les profils, bien qu'on ait fidèlement suivi les proportions et l'eurhythmie du dessin général. Ces observations critiques, comme l'on voit, s'adressent à des circonstances indépendantes de l'auteur du monument, et ne sauroient altérer ni diminuer l'honneur qui lui est dû.

Après un aussi grand ouvrage, qui sans contredit est le chef-d'œuvre de *Scamozzi*, il semble qu'il seroit assez inutile, du moins pour sa gloire, d'énumérer les nombreux édifices qu'il construisit dans le Vicentin, sur la Brenta et à Venise. On peut voir, sinon des dessins rendus, au moins des esquisses de la plupart de ces constructions, telles que les palais Ferretti, Priuli et Godi, dans son ouvrage sur l'architecture. Partout ce sont des plans fort réguliers, des élévations sages, des ensembles élégans et variés, dans lesquels il s'est montré digne successeur de Palladio, mais sans qu'on puisse dire qu'il ait égalé ce grand maître pour la pureté du goût, pour l'invention des plans et la fécondité d'idées ingénieuses appropriées à chaque entreprise.

Scamozzi nourrissoit d'ailleurs plus d'une sorte d'ambition, et il est arrivé à beaucoup de ses projets d'être privés dans leur exécution de la surveillance de leur auteur. Avide de gloire et infatigable, il eût mieux aimé succomber sous le poids des commandes de travaux qu'il recevoit de toute part, que d'en refuser une seule. A tant de soins et d'occupations se joignoit le désir de publier son grand ouvrage de l'*Architettura universale*. C'étoit ou ce devoit être une sorte d'encyclopédie de l'art, où se seroient trouvés réunis aux préceptes et aux règles les exemples de tout ce que l'Europe d'alors renfermoit de monumens remarquables en tout genre. Une semblable entreprise seroit encore fort difficile aujourd'hui que les rapports de communication entre les différens États sont devenus plus nombreux, et les moyens de multiplier les dessins plus faciles. *Scamozzi* ne pouvoit donc réaliser son projet qu'en visitant personnellement les pays dont il vouloit faire connoître les édifices.

Dans cette vue il cultivoit avec soin l'amitié des principaux sénateurs de Venise que le gouvernement choisissoit pour les ambassades qu'il envoyoit chez les différentes puissances. Ce fut à ces liaisons qu'il dut plus d'une fois de faire, sans que ce fût à ses frais, de longs voyages dont la dépense eût été au-dessus de ses moyens. Plus d'un ambassadeur se plut à l'avoir pour compagnon de voyage, et à lui procurer ainsi, dans chaque pays, une sorte d'appui et de patronage utile aux recherches dont il avoit besoin. Il fit quatre voyages à Rome, deux à Naples; visita deux fois l'Allemagne, en revint la dernière fois par la Lorraine, vit la capitale de la France, et retourna à Venise, en tenant minutieusement, et jour par jour, registre de tout ce qu'il voyoit. Ce journal n'étoit pas seulement en descriptions; il renfermoit des dessins à la plume de tout ce qui entroit dans le projet de son vaste recueil, n'oubliant rien de ce qui a rapport à la diversité des matériaux, des procédés et des manières de bâtir.

Ses voyages contribuèrent encore à répandre de plus en plus la renommée de son talent hors de sa patrie. On lui demandoit de toute part des projets et des modèles de palais. Il nous en a laissé lui-même des dessins dans ses traités d'architecture. Mais il paroit que l'on ne fut pas toujours fidèle aux plans qu'il

envoyoit; et l'on en trouve la preuve dans le palais de Robert Strozzi à Florence, où l'on se permit des changemens qui n'altérèrent pas médiocrement sa composition. On devroit retrouver à Gênes, mais on n'y reconnoit plus le beau modèle du palais Ravaschieri, dont il envoya de Venise tous les dessins, et qui eût été un de ses plus beaux ouvrages, à en juger par l'esquisse qu'il nous en a conservée. Il nous apprend lui-même qu'il eut fort à se plaindre de la manière dont on reconnut la peine qu'il s'étoit donnée.

Plus heureux à Bergame, il réussit, pendant le temps qu'il y séjourna, à faire élever, par l'ordre du podestat Jules Contarini, un des plus beaux palais qu'il ait composés, et qui est celui du gouvernement de cette ville. Il a 163 pieds sur 111. Il se compose dans sa façade d'un ordre dorique à rez-de-chaussée, surmonté d'un ionique, et le tout se termine par un attique. Le chevalier Fino, un des principaux et des plus riches personnages de Bergame, profita du séjour de *Scamozzi* dans cette ville pour avoir de lui le projet d'un palais qui devoit occuper un très-bel emplacement. L'édifice, d'après le dessin que son auteur nous en a transmis, a 188 pieds de face sur 93 de côté. Le plan en est grandement conçu, et avec autant de régularité que le site le permit. La façade est percée de seize fenêtres. L'élévation consiste en un soubassement à bossages, qui comprend l'étage du rez-de-chaussée et un petit *mezzanino* ou entresol. L'étage principal est orné d'une ordonnance de pilastres ioniques; et au-dessous de l'entablement se trouve encore un petit étage de service. Deux grandes portes en arcades, flanquées de colonnes doriques, donnent entrée dans le palais. *Scamozzi* nous apprend que nonobstant le desir qu'avoit ce seigneur de voir élever ce palais, pour la construction duquel il avoit déjà préparé les terrains et amassé les matériaux, il n'avoit pas encore mis la main à l'œuvre.

A Bergame il eut de même l'occasion de montrer ce que son talent auroit pu faire dans une entreprise plus importante, la reconstruction de la cathédrale, ouvrage déjà fort suranné d'Antoine Filarète, auquel Vasari, dans la vie de cet architecte, a trouvé de nombreux défauts, et qui étoit loin de satisfaire à la pieuse ambition de la Ville. Palladio lui avoit déjà présenté un projet. *Scamozzi* fut invité à en faire un nouveau. Ni l'un ni l'autre ne fut mis en œuvre. L'honneur de l'entreprise devoit appartenir au chevalier Fontana.

Mais l'érection d'un temple beaucoup plus considérable étoit réservée à son génie. Dans le dernier voyage qu'il avoit fait en Allemagne avec l'ambassadeur de Venise, il avoit eu l'avantage d'être connu de l'archevêque de Salzbourg, dont l'intention étoit, dès que les troubles seroient apaisés dans son pays, de reconstruire sa cathédrale. Il se souvint de *Scamozzi*, et l'invita à se rendre auprès de lui pour former le plan et arrêter l'idée du monument projeté. *Scamozzi* accepta l'invitation, prit la route de Trente, et le voilà de nouveau à Salzbourg, où l'archevêque lui fit la plus honorable réception. Après s'être bien concerté sur les lieux, après avoir reçu toutes les instructions nécessaires, et fait agréer la pensée générale de ce grand édifice, il revint à Venise, où il passa trois années à en mûrir le projet, à en combiner tous les détails, et à fixer son ensemble dans un modèle définitif. Temanza, qui en possédoit les plans, coupes et élévations, ne tarit point d'éloges sur cette conception, qui fut enfin réalisée, et reçut son dernier achèvement après la mort de *Scamozzi*. Si l'auteur n'eut pas l'avantage de la conduire lui-même, si l'on put s'écarter, en quelques points, de ses intentions, des témoignages contemporains assurent que, pour l'ensemble, on en respecta fidèlement l'esprit et les données générales.

Temanza nous apprend que ce temple, ayant en longueur 400 pieds vénitiens, sur 290 de large dans sa croisée, forme par son plan une croix latine se terminant au chevet et dans les deux bras de la croix par une partie circulaire. Une grande coupole réunit les quatre nefs, et une seconde coupole s'élève dans le fond au-dessus de l'autel. Sept portes donnent entrée dans le temple; trois sont pratiquées sous l'atrium, les quatre autres le sont aux angles des bras de la croix. L'intérieur est à trois nefs. Celle du milieu a 57 pieds de large; sa longueur, jusqu'au centre de l'apside du fond, est de 313 pieds. La hauteur, jusqu'au sommet de la voûte, est de 96 pieds. Il paroît que *Scamozzi* eut l'intention de faire dans son église un tout plus régulier et plus accompli que celui de Saint-Pierre de Rome. Ce que Temanza se contente d'affirmer, c'est qu'il s'y trouve un ensemble plus correct, une plus grande unité jointe à plus de variété dans la composition, un parfait accord de toutes les parties, et où la majesté ne dispute rien à la simplicité. Selon ce judicieux critique, cet ouvrage est le plus excellent qu'il ait vu entre tous ceux de *Scamozzi*, et suffiroit pour le faire placer au premier rang des architectes.

Il est peut-être malheureux pour la gloire de *Scamozzi* qu'une ambition trop ardente et une activité démesurée l'aient porté à trop d'entreprises, à se charger de trop de travaux divers et sur trop de points, à briguer trop de sortes d'emplois, et à vouloir parcourir, dans les divers domaines de son art, toutes les routes de la renommée. Aucun architecte ne mena une vie aussi agitée. Quand on se rend compte de tous les ouvrages ou qui lui furent offerts, ou qu'il entreprit sans les terminer, on se persuade qu'il eût obtenu une plus grande somme d'honneur, en se bornant à ce qu'il lui eût été permis d'achever, ou de surveiller personnellement : tant il importe à la perfection des édifices d'être exécutés par celui qui les a conçus.

Non content de réunir aux travaux pratiques de l'architecture les études théoriques qui doivent compléter le talent de l'artiste, il ambitionna encore de

briller dans cette partie scientifique qui embrasse les recherches historiques des temps anciens et modernes, qui exige la connoissance des langues, la critique des monumens, et de nombreux parallèles entre les ouvrages de tous les peuples. Nous avons vu que de très-bonne heure il avoit conçu le plan d'un vaste ouvrage, qui, pour répondre au titre qu'il lui donna et à l'idée que ce titre renferme, n'auroit exigé rien moins que la vie entière d'un homme, et des ressources bien supérieures à celles que les courses qu'il fit en divers pays, et l'etat des nations qu'il visita, pouvoient lui fournir.

Son *Idea dell' architettura universale* l'occupa à toutes les époques de sa vie. Il avoit formé d'abord son plan sur une division de douze livres, qu'il restreignit depuis à dix. Encore faut-il dire que lorsqu'il annonçoit dix livres dans le frontispice qu'il mit à la tête de l'ouvrage en 1625, de fait chacune des deux grandes divisions n'en contenoit que trois. On croit qu'il avoit effectivement composé les quatre autres; mais il est vraisemblable que, d'une part, le désir de les améliorer, et de l'autre, l'impatience de la publicité, lui firent mettre au jour cette production mutilée, que la mort ne lui permit pas de compléter.

Si *Scamozzi*, comme il y a lieu de le croire par l'importance qu'il mit à cette œuvre, fonda sur son exécution un de ses premiers titres à la renommée, il lui est arrivé, comme à beaucoup d'autres, d'être aveuglé par la vanité sur la nature propre de son mérite. La postérité n'a point du tout ratifié l'opinion qu'il s'étoit faite du succès d'une entreprise qui étoit beaucoup au-dessus de ses forces. Il est extrêmement difficile de soutenir la lecture de cet ouvrage, mélange très-confus d'une multitude de notions, de faits, d'observations, de détails prolixes, qu'il eût été nécessaire de soumettre à un ordre tout autrement méthodique. D'Aviler nous semble en avoir très-bien jugé, et il a rendu à *Scamozzi* un vrai service dans l'abréviation qu'il a faite de la partie de son ouvrage qu'on peut regarder comme classique; je veux parler de son sixième livre, qui traite des ordres, et dont il jugea encore nécessaire de supprimer beaucoup de choses superflues.

« On n'a pas jugé à propos (dit-il) de traduire » tout entier le sixième livre qui contient les ordres, » ni aussi d'en extraire seulement le sens, et faire » d'autres discours, parce que si d'un côté on a voulu » éviter la prolixité, de l'autre on n'a voulu rien omettre » que ce qu'a dit *Scamozzi*. On sait que tout ce qu'on » a retranché est fort beau, mais aussi qu'il est fort » peu convenable au sujet, telles que sont quantité » d'histoires et de fables, tout ce qui regarde la géo» graphie ancienne, et les raisonnemens de physique » et de morale, qui sont de pure spéculation, et pour » entretenir tout autre gens que ceux de sa profes» sion. Mais lorsqu'il a fallu expliquer ce qui étoit » purement d'architecture, on a suivi l'auteur mot à » mot, comme dans la description du chapiteau ioni» que, dans les manières de diminuer les colonnes, » et dans plusieurs autres choses.

» Ce qu'il y a de plus remarquable dans l'archi» tecture de *Scamozzi*, c'est qu'elle est fondée sur » les raisons les plus vraisemblables de la nature, » sur la doctrine de Vitruve et sur les exemples » des plus excellens édifices de l'antiquité. Sa ma» nière de profiler est géométrique, mais elle est si » contrainte par les figures dont il se sert pour dé» crire les moulures, que la grâce du dessin n'y a » presque point de part; ce qui a donné à cet auteur » la réputation d'avoir une manière sèche, qui pro» vient de la quantité des moulures qui entrent dans » ses profils, dont il y en a plus de rondes que de car» rées, et de ce qu'elles ne sont pas mêlées alterna» tivement, ainsi qu'il est nécessaire, pour les rendre » plus variées; joint que ces moulures ainsi tracées, » seulement par les règles de la géométrie, n'ont » qu'un même contour, quoiqu'elles le doivent chan» ger, selon le lieu d'où elles sont vues et les diffé» rens ordres où elles sont employées.

» La méthode dont il divise chaque membre pa» roît d'abord embarrassée; mais lorsqu'on y fait » réflexion, et qu'on y est accoutumé, elle est assez » facile et d'un grand usage pour trouver l'harmonie » dans les proportions. Cette méthode est que pour » le général il se sert du diamètre inférieur de la co» lonne, divisé en soixante parties, comme ont fait » Palladio et plusieurs autres; mais pour le détail de » ses moulures, il se sert d'un dénominateur, c'est» à-dire qu'il prend un membre dont la grandeur » règle la hauteur des autres, par cette même gran» deur multipliée pour les grandes, et subdivisée » pour les plus petites. »

On ne sauroit refuser à *Scamozzi* d'avoir été un des plus savans architectes des temps modernes, et on doit le placer parmi le petit nombre de ceux qui ont fait autorité dans leur art, autant par leurs exemples que par les leçons qu'ont données leurs écrits. Le grand Blondel ayant à choisir, ainsi qu'il le dit, parmi les modernes, les trois architectes qui nous ont laissé les préceptes les plus conformes à la beauté des anciens édifices, et qui ont l'approbation la plus universelle, a concentré son choix sur *Scamozzi*, Vignole et Palladio. On remarque même qu'outre cet honorable témoignage, il lui donne encore souvent le pas et la préférence sur tous.

D'Aviler a donc rendu un service à l'architecture, par l'extrait qu'il fit du traité des ordres de *Scamozzi*, et en séparant cette partie vraiment classique, de ce volumineux amas de notions dont personne ne soutiendroit aujourd'hui la lecture. Un ingénieur hollandais, Samuel du Ry, suivant l'exemple de d'Aviler, se plut encore à recueillir, d'une manière fort abrégée, quelques notions de ses autres livres, qui sont d'une application pratique à la construction, mais surtout les dessins accompagnés de descriptions

d'un fort grand nombre de palais et d'édifices, ou construits ou projetés par *Scamozzi*, et que cet architecte avoit insérés dans son ouvrage, comme exemples propres à justifier sa théorie.

Scamozzi s'étoit familiarisé, par l'étude de Vitruve, aux recherches d'antiquité qu'un architecte lettré peut faire chez les écrivains latins. Ainsi nous trouvons de lui des dissertations appuyées d'exemples et de faits puisés dans l'histoire ancienne, sur les habitations des Grecs et des Romains, et accompagnées de plans et d'élévations propres à faire comprendre ce que les descriptions écrites ou verbales des monumens ne sauroient souvent faire deviner. Nous ne dirons pas que sa dissertation sur les *Scamilli impares* de Vitruve ait éclairci entièrement ce que ces mots auront peut-être toujours d'obscur, faute d'autres passages où l'emploi des mêmes termes en fourniroit une application plus distincte. Mais ce genre de travail prouve à quel point *Scamozzi* avoit eu l'ambition d'embrasser toutes les parties de l'art auquel il s'étoit livré. Ainsi se plut-il encore à restituer par le dessin la maison de Pline à *Laurentum;* et en calquant le plan de cette restitution sur les détails descriptifs de l'écrivain, il donna peut-être le premier exemple de cette manière de traduction qui parvient à faire revivre des monumens perdus, on peut le dire, soit pour l'érudit, qui dans les mots ne sait souvent pas voir les choses étrangères à ses études, soit pour l'artiste, que des études d'un tout autre genre n'auront point initié à l'intelligence des textes anciens.

Il n'est pas facile en morale de tracer, avec une grande évidence, la ligne de distinction entre ce légitime amour de gloire, ressort si actif des talens, et cette vanité orgueilleuse qui met avant l'envie du bien celle de la louange. L'histoire a encore plus de peine à faire ce discernement entre les artistes dont de grands travaux ont illustré les noms, et dont la postérité est réduite à connoître les œuvres sans pouvoir apprécier le principe moral qui les inspira. Il n'en est pas de même de *Scamozzi*, qui s'est révélé tout entier dans ses entreprises, dans ses écrits, et surtout par un monument particulier, où il a consigné de la manière la plus expresse, et ses sentimens habituels, et la haute opinion qu'il avoit de son mérite, et le désir que son nom se perpétuant, la gloire qui y seroit attachée devînt l'entretien des âges à venir. Je veux parler du testament où il déposa ses dernières volontés.

Sentant sa fin approcher, quoique encore d'un âge peu avancé, et ne laissant point d'héritiers directs, il dicta à un de ses amis son acte testamentaire, qui fut ensuite revêtu des formalités légales.

Dans le préambule de cet acte, *Scamozzi* relate, énumère et développe tous les titres qu'il s'est acquis à la célébrité par tous les genres de travaux auxquels il s'est livré, par tous les monumens dont il a embelli, non-seulement sa patrie, mais tous les Etats de l'Europe. Il ne doute pas que ses écrits et ses édifices ne doivent procurer à son nom une gloire éternelle: *Non siano per conservare la memoria del mio nome a pari dell' eternita.* N'ayant point de postérité, et se voyant privé d'enfans propres à conserver et à propager le nom de *Scamozzi*, il a résolu de se donner un fils adoptif, auquel il léguera tous ses biens, sous la condition de porter son nom. Il entend le choisir à Vicence, dans une famille honnête, bien élevé, adonné aux études littéraires, et particulièrement à celles de l'architecture, et qui sera tenu de porter son nom de famille et de baptême. Il veut qu'il adopte les armes de sa famille. Il entend que sa fortune passe par fidéi-commis, et de la même manière et aux mêmes conditions, au fils adoptif que celui qu'il va nommer sera tenu de choisir, d'accord avec les exécuteurs de ses volontés. Il institue ainsi, pour son fils adoptif et légataire universel, François Gregori, fils aîné de *messir Isoppo de Gregori* de Vicence. Il veut que son héritier, après lui avoir ordonné un honorable convoi, lui fasse élever un monument sépulcral en pierre, avec son portrait, épitaphe, etc. le tout digne de lui, *e degna d'un par mio.*

Scamozzi survécut peu à la rédaction de ses dispositions testamentaires. Il fut enterré, selon qu'il l'avoit désiré, dans l'église de Saint-Jean et Saint-Paul, et avec toute la pompe funéraire qui lui étoit due. A l'égard du mausolée, il ne put être exécuté avec son buste, selon ses vœux. L'héritier qu'il s'étoit donné étant mort peu de temps après, des contestations s'élevèrent entre ses exécuteurs testamentaires et messer Gregori, père du fils adoptif de *Scamozzi*. Mais, dans le cours du siècle, Bonaventure Gregori, descendant du premier légataire, lui fit un autre monument avec son buste, dans l'église de Saint-Laurent, et deux inscriptions, dont Temanza nous apprend que la seconde n'étoit déjà plus lisible de son temps.

De tous ces monumens de la vanité de *Scamozzi*, le seul qui dure encore (on ne parle pas de ses ouvrages) est l'hérédité de son nom, qui, au moyen de la substitution dont on a parlé, s'est perpétuée sur divers sujets. Le dernier connu par son talent, et qui changea son nom contre celui de *Scamozzi*, fut Ottavio Bertotti, architecte habile auquel on doit le recueil des œuvres de Palladio, très-belle édition dans laquelle l'auteur a fait preuve d'autant de goût que de jugement, et d'une saine critique, en excluant de cette collection tout ce que l'on attribue faussement à ce grand architecte.

On doit savoir gré à Bertotti, devenu l'héritier de la fortune et du nom de *Scamozzi*, de n'avoir point hérité de l'espèce de passion jalouse de son père adoptif contre Palladio. Du reste, il se fit encore connoître dans sa patrie par des travaux où l'on aime à trouver la continuité du bon goût de l'école vénitienne dans l'architecture.

SCELLEMENT, s. m. Se dit de la manière d'engager et de retenir dans un mur une pièce de bois ou de fer avec des matières qu'on introduit dans le trou que doivent occuper ses pièces, et qui, selon leur nature, font corps et adhesion avec l'objet à sceller.

SCELLER, v. a. C'est fixer et engager dans un mur, ou toute autre partie des bâtimens, les pièces de bois ou de fer, ou de tout autre métal, qu'on veut y rendre fixes. On emploie ainsi diverses matières en scellement, selon la diversité des objets à *sceller*. Dans les parties de maçonnerie on emploie, soit le mortier, soit le plâtre. S'il s'agit, par exemple, de *sceller* des gonds dans les constructions en pierre ou en maçonnerie, après qu'on a fait le trou qui doit recevoir le gond, on y introduit des tuileaux ou des morceaux de briques qui, se mêlant avec le plâtre liquide, donnent à l'objet qu'il faut fixer la plus grande fermeté. On emploie le plus souvent à *sceller* les grilles et les barres de fer, le plomb fondu. Depuis quelques années on a mis en œuvre, et avec assez de succès, pour des scellemens de fers d'appui, le soufre liquéfié au feu.

SCÈNE, s. f., du latin *scena*. C'est le même mot; mais ce mot, en français, tout en exprimant, sous un certain rapport, une idée à peu de chose près semblable, ne laisse pas de nous présenter, selon les pratiques fort diverses de la construction des théâtres et de la représentation scénique, deux objets distincts entre eux.

Dans l'usage de la langue, en français, et selon les erremens du théâtre moderne, on appelle *scène*, quant à l'idée matérielle de ce mot, le lieu du théâtre compris entre la toile du fond, les coulisses de l'un et de l'autre côté, et ce qu'on appelle la rampe, qui le sépare du reste de la salle. C'est là que se représente l'action, que se tiennent les acteurs, et que se passe le spectacle. On voit que le mot *scène*, entendu dans le sens que l'usage actuel lui donne, et que l'objet même qu'il exprime selon les pratiques de la représentation dramatique dans nos théâtres, ne sauroient donner lieu ni à beaucoup de descriptions, ni à de longs développemens, surtout en fait d'architecture. Ce que le sujet peut comporter d'observations ou de préceptes, quant à l'étendue et quant aux rapports de proportion que notre *scène* doit avoir avec les spectateurs, se trouvera fort naturellement au mot THÉATRE. (*Voyez* ce mot.)

La *scène*, telle qu'on la doit entendre, et telle qu'on la pratiquoit dans les théâtres grecs et romains, étoit au contraire un ouvrage d'architecture des plus remarquables. C'étoit une construction importante, et susceptible de la plus riche décoration. Au lieu d'être le lieu, le terrain même sur lequel l'action est censée se passer et où les acteurs se tiennent, c'étoit une façade de bâtiment servant de fond au lieu appelé *proscenium*, avant-scène, lieu beaucoup plus large, mais beaucoup moins profond, relativement parlant, que le lieu de la *scène* moderne; cet espace étoit resserré par le mur de la *scena* d'un côté, et par le *pluteus* de l'autre.

Pour bien comprendre les raisons qui établirent une telle dissemblance, dans la représentation dramatique, entre le lieu de l'action chez les anciens, et le même lieu chez les modernes, il faut se rendre compte de deux causes principales, dont la première tient à la différence des mœurs chez les uns et chez les autres, et la seconde à la différence du principe ou du système imitatif de l'art, dans l'antiquité et dans les temps modernes.

Avant même de parler de la différence des mœurs, qui étant, en quelque sorte, le modèle primitif de l'art dramatique, imposent à son imitation des conditions fort diverses, il convient de faire remarquer que cet art prit très-certainement naissance en Grèce, et qu'aucun usage étranger n'ayant influé sur son développement, ce fut une nécessité aux poëtes qui se succédèrent d'approprier leurs compositions aux types et aux données naturellement simples que prescrivoit un vaste local, établi en plein air, pour une immense assemblée à laquelle on ne pouvoit présenter, au lieu des petits détails d'intrigue domestique, que des tableaux tracés grandement, d'après de grands événemens politiques ou d'après des sujets de mœurs peu compliqués. Il n'en fut pas ainsi des temps modernes. L'art dramatique, en se reproduisant d'après les ouvrages de l'antiquité, partit du point où ces ouvrages l'avoient porté. Resserré, par les conditions nouvelles des usages scéniques, dans des espaces ou des locaux bien plus étroits, ayant à s'adresser à un bien moindre nombre d'auditeurs, il lui fut naturel d'enchérir de détails sur les compositions antiques, et d'imaginer des actions ou des sujets beaucoup plus variés, et exigeant dès-lors d'être placés, pour la vraisemblance de l'imitation, dans des lieux dont les conventions de l'ancien théâtre ne permettoient pas de disposer.

C'est ici qu'il convient de montrer que les mœurs, dans l'antiquité, contribuèrent encore plus puissamment à mettre, dans la représentation scénique, ce que nous appelons l'action, en un lieu extérieur, à la différence de l'usage moderne, qui la place le plus souvent dans l'intérieur des maisons ou des édifices.

Chez les anciens, surtout aux premiers âges de la tragédie, le chœur étoit une partie constitutive, non pas seulement du spectacle, mais de l'action. Le chœur, ou du moins le coryphée, étoit souvent lui-même un personnage parlant. Or, il n'y avoit rien que de naturel à voir ainsi le chœur représentant une multitude dans un lieu public. La chose eût été le plus souvent invraisemblable, si l'action eût été censée avoir lieu dans un intérieur d'habitation.

Il paroît d'ailleurs qu'il eût été contraire aux bienséances de faire sur le théâtre ce que ne pouvoit pas autoriser l'usage général, c'est-à-dire d'introduire, en quelque sorte, les spectateurs dans l'intérieur des

maisons, qui, particulièrement chez les Grecs, n'étoient pas à beaucoup près aussi accessibles à tout le monde qu'elles le sont dans les mœurs modernes. Il n'eût pas ainsi été loisible au poète de montrer au public le gynécée, ou l'habitation des femmes, qui paroît n'avoir été accessible à aucun autre homme qu'au maître de la maison. Or, cette observance d'usages domestiques devoit avoir lieu, non-seulement dans la comedie, mais encore dans la representation des sujets tragiques ou heroiques. Voilà pourquoi on ne voyoit pas au théâtre Alceste mourir dans sa chambre, mais bien en avant de l'atrium du palais. Il eût eté disconvenant de faire entrer les acteurs (et surtout le chœur) dans l'appartement de la princesse. Cette sorte de sujetion nous explique beaucoup de choses dans la composition des drames antiques. Ainsi la conduite de ces drames, les conventions auxquelles ils paroissent avoir été subordonnés, nous font voir que la sujétion des usages reçus influa pour beaucoup sur les inventions des poètes.

De là peut-être naquit encore chez les Grecs cette habitude de ne demander à leur imitation scénique, comme toutefois cela eut lieu dans les autres arts, qu'une vraisemblance de réalité imitative, je veux dire de cette illusion dont tant de personnes se font une fausse idée, en croyant que le point suprême de toute imitation doit être de tromper les sens, et de faire arriver l'objet imité à ce degré de ressemblance qui opéreroit sa confusion avec l'objet imitable.

Lorsqu'on examine ce point de théorie dans la composition même et dans la recitation des drames anciens, on se persuade bientôt et on reste convaincu que ni le poète ne croyoit devoir au spectateur, ni le spectateur n'exigeoit du poète, que la representation scenique devînt un miroir qui repetât la realité au point de faire croire à sa présence. Toutes sortes de détails nous prouvent que, selon l'esprit de l'art, on n'exigeoit point de l'imitation dramatique d'aller au-delà de celle d'un tableau (par exemple), dans lequel la peinture ne prétend, comme on le sait, qu'à une illusion conventionnelle. Ainsi, de la seule récitation toujours mesurée, toujours accompagnée d'instrumens, on conclut qu'il devoit être bien plus difficile qu'avec la déclamation libre de se prêter à cette déception qui donne au discours de l'acteur l'apparence d'une improvisation spontanée; et il en étoit ainsi des accessoires qui, pour les yeux, concourent à l'illusion dramatique.

Metastasio a fait la même observation sur le materiel de la partie scénique du théâtre des anciens. Il paroît avoir fort bien demontré que c'etoit au spectateur à prendre, plus qu'on ne croit, la peine de se figurer les changemens de *scènes* qui, dans le cours de la pièce, étoient indiqués plus encore à l'esprit qu'aux yeux, et rendus moins sensibles qu'intelligibles. Ce qui signifie que c'étoit à l'imagination à compléter l'indication et à rachever l'illusion.

Tout ceci nous explique fort bien, ce me semble, la différence qu'on remarque dans le théâtre ancien et le theâtre moderne, sur le lieu de l'action scenique, sur l'endroit précis où se tenoient les acteurs, et où la représentation avoit lieu.

Dès qu'il n'entroit point dans les usages des anciens, ainsi qu'en fait foi le plus grand nombre de leurs drames, de placer leur action dans des intérieurs, rarement ce qu'on appelle la décoration scénique avoit à représenter autre chose que des vues de monumens, de places publiques, de façades de palais, d'exterieurs de maisons, ou de paysages et de sites agrestes.

Il nous paroît donc qu'avant qu'on eût construit dans les villes des théâtres en matières solides, je veux dire en pierre ou en marbre, l'usage ayant été de les faire en bois, ce qu'on appeloit la *scène*, c'est-à-dire cette grande devanture qui faisoit face à ce qu'on nommoit *théâtre* ou le lieu des spectateurs, ne fut aussi qu'une construction économique et temporaire. Il paroît bien vraisemblable qu'au temps d'Eschyle, par exemple, temps bien marqué par les commencemens de l'art dramatique, qui n'avoit consisté auparavant que dans le chœur, l'édifice d'Athènes destiné à de semblables réprésentations n'étoit qu'un édifice de charpente, et que ce qu'on appelle la *scène* ne put consister qu'en peinture figurant à peu de frais l'architecture. Je pense qu'on peut le conclure du passage même dans lequel Vitruve nous dit que lorsque Eschyle donnoit (sans doute dans ses ouvrages) des leçons de tragédie, *docente tragœdiam*, Agatarchus peignit pour lui une *scène*, *scenam pinxit*, et à cette occasion composa un traité de perspective qui fut suivi d'écrits faits par d'autres sur la même matière. Or, le sujet de ce traité que Vitruve nous développe n'est autre chose que l'art de mettre en perspective, sur une surface plane, des édifices avec des lointains, etc. D'où je pense qu'on doit inférer que la *scène* ainsi peinte par Agatarchus sur le mur ou la cloison qui faisoit face aux spectateurs, étoit une simple toile représentant, avec les couleurs et les lignes, ce que depuis on fit, comme on va le voir, avec les plus somptueuses matières.

Lorsque dans la suite la richesse et le luxe eurent amené le besoin d'agrandir et d'embellir les monumens publics, chaque ville mit au nombre des constructions de première nécessité, si l'on peut dire, celle d'un théâtre solidement bâti, soit en pierre, soit en brique, soit en marbre; et cet édifice, destiné primitivement aux représentations scéniques, devint encore souvent un lieu public d'assemblée pour les affaires politiques. Il fut donc naturel de réaliser en ordonnances d'architecture réelle, et avec la magnificence de l'art développé, les espèces de décorations dont le seul pinceau avoit jusqu'alors fait les frais et donné les modèles.

La *scène* (*scena*) devint alors une composition architecturale qui, n'ayant d'abord d'autre emploi que de servir de fond à la représentation et au spectacle

scénique, fut ensuite regardée comme devant contribuer hors des jeux dramatiques à l'embellissement de l'intérieur du monument.

Il n'entre point dans notre sujet d'expliquer les parties de la *scène* dans leur rapport avec la composition des pièces, avec le jeu des acteurs. Je me contenterai de dire que cette devanture étoit percée de trois portes, celle du milieu plus grande que les deux collatérales. Au travers de ces trois ouvertures on devoit apercevoir des objets peints en perspective, se raccordant avec le caractère de la décoration principale, comme le faisoient aussi ces prismes mobiles placés de chaque côté en retour de la *scène*, et qui paroissent avoir eu le même emploi que les fermes ou les coulisses du théâtre moderne.

Si l'on vouloit entrer dans tous les détails d'une matière qui est fort loin d'être épuisée par les commentateurs, ce seroit encore ici le lieu de rassembler plus d'un passage qui nous prouveroit que la *scène* solide et construite d'élémens qui ne pouvoient plus changer, devoit avoir besoin, pour être mise d'accord avec certains sujets, d'offrir aux yeux de nouvelles décorations au moyen de toiles diversement peintes, à peu près comme dans le théâtre moderne on change de toiles de fond quand l'action exige un changement de lieu.

Le passage d'Ovide (qu'on a rapporté au mot Rideau) nous démontre comme usuelle la pratique de toiles mobiles et suspendues, qu'on élevoit et qu'on baissoit à volonté sur le lieu même de la représentation dramatique, à la différence que ces toiles s'abaissoient et se perdoient sous le sol de la *scène*, au lieu de s'élever, comme on fait aujourd'hui, dans les combles; ce qui devoit être, puisque les théâtres n'avoient aucune couverture, si ce n'est dans le *postscenium*. Or, d'une part ces toiles étoient peintes et représentoient des figures, puisque Ovide décrit dans ses vers l'effet que produisoit l'ascension graduelle de personnages dont on apercevoit d'abord les têtes, puis les corps, jusqu'à ce qu'on vît leurs pieds se poser sur leur support.

Lorsque les rideaux se lèvent (dit-il), les figures s'élèvent; on voit d'abord leur visage, peu à peu les autres parties de leur corps, jusqu'à ce que leur ascension graduelle les fasse paroître en totalité et que leurs pieds viennent à se poser sur leur support. (*Voyez* Rideau.)

D'autre part, il semble qu'on pourroit inférer du mot *signa*, particulièrement affecté aux figures sculptées, que ces personnages étoient des statues, ce qui donneroit à entendre que sur ces toiles peintes on figuroit des compositions d'architecture feinte dans lesquelles on faisoit entrer des statues, comme on sait qu'on se plut à les multiplier dans les *scènes* solidement construites.

On peut donc croire qu'il y avoit des *scènes* de rechange adaptées aux sujets des représentations; et plus d'un passage où il est question de décorateurs devenus célèbres par la peinture des *scènes* semblent encore le confirmer. Ainsi Apaturius d'Alabande, comme Vitruve le raconte, avoit peint sur un théâtre des Abdéritains une *scène* à deux étages (le second ordre s'appeloit *episcenium*) remplie de toutes sortes de caprices. Des centaures y faisoient office de colonnes; il y avoit des frontons recourbés, et toutes sortes de bizarreries d'idées et de compositions dont la nouveauté avoit flatté les yeux du peuple d'Abdère. Mais le philosophe Licinius s'étant élevé contre cette peinture, et en ayant montré l'invraisemblance et l'absurdité, nous voyons Apaturius enlever sa *scène* (*scenam sustulit*), et en refaire une autre conforme aux principes de la vérité imitative. Cela paroît prouver que la *scène* d'Apaturius étoit peinte sur une toile mobile.

Au reste, on peut croire que la peinture des *scènes* fut une des causes qui purent amener dans l'ornement et les décorations peintes des anciens, beaucoup d'inventions et d'idées capricieuses. Peut-être est-ce là qu'on peut trouver sans trop d'invraisemblance les modèles de ces décorations d'architecture arabesque dont les peintures d'Herculanum et de Pompeï nous offrent un si grand nombre d'exemples. Il est assez probable que les peintres de *scenes* dûrent être aussi les peintres de ces décorations d'intérieur où leur pinceau se jouoit en toute liberté, et pour lesquelles probablement ils trouvoient des yeux déjà habitués aux caprices que le théâtre avoit propagés et accrédités.

Il faut dire encore que de toutes les compositions architecturales des anciens, celles de leurs *scènes*, d'après les vestiges qu'on en connoît et les descriptions qui en restent, furent les ouvrages où l'architecture se donna le plus de liberté.

Dans le fait, ce qu'on appeloit, comme on l'a vu, *scène* n'étoit point un véritable édifice; ce n'étoit, à proprement parler, qu'une devanture, qu'un frontispice purement décoratif, ou, si l'on veut, un mur orné d'architecture, et par conséquent un ensemble libre de toute sujétion. C'est bien probablement à cette liberté, à cette absence d'emploi, qu'on peut attribuer le goût assez général de la disposition et de la décoration, tant de l'ensemble que des détails de ces ouvrages. On y trouve les ordres appliqués et les colonnes réparties avec beaucoup moins de correction qu'ailleurs. Il n'est pas rare d'y voir les colonnes accouplées, comme au théâtre d'Antium et au théâtre de Pola : les niches y sont multipliées; il y a, pour toutes les sortes d'objets de décoration, des champs réservés, sans aucune raison qui semble les rendre nécessaires. Tout prouve que la *scène* étoit une construction véritable et, on pourroit dire, uniquement destinée au plaisir des yeux, comme aussi à donner une idée de richesse, d'élégance et de variété analogue au spectacle.

Le plus souvent la *scène* se composoit de deux étages de colonnes l'un au-dessus de l'autre. On voit

encore au mur de la *scène* du théâtre d'Orange les arrachemens des pierres qui indiquent cette double ordonnance.

Selon Vitruve (*l.* v, *ch.* vii), la *scène* devoit se composer ainsi : Dans le bas, dit-il, règne un stylobate continu, ayant en hauteur la douzième partie du diamètre de l'orchestre. Les colonnes qu'on y place, y compris le chapiteau et la base, ont en hauteur le quart de ce même diamètre. La hauteur de l'entablement est égale à la cinquième partie de la colonne. Au-dessus de ce rang de colonnes est un autre piédestal continu, qui a en élévation la moitié de celui d'en-bas. Il reçoit des colonnes plus petites du quart que celles du rang inférieur. Son entablement a pour hauteur la cinquième partie des colonnes auxquelles il appartient. Quelquefois (continue Vitruve) on y ajoute encore un troisième rang de colonnes, dont le piédestal n'a que la moitié de la hauteur de celui du milieu, et les colonnes aussi sont d'un quart plus petites que celles de la rangée qui est au-dessous.

On comprend aisément que ces règles de Vitruve ne reposent que sur une théorie plus ou moins arbitraire ; car, on le répète, aucun ouvrage d'architecture n'offrit plus de liberté à l'architecte, et par conséquent ne dut présenter plus de variétés dans sa composition.

Rien n'approcha jamais de la magnificence que les Romains portèrent à cette partie de leurs théâtres, ni de la profusion d'ornemens, en tableaux, en tapisseries, en bronzes, en statues, qu'ils se plurent à y entasser.

Nous lisons dans Pline que Claudius Pulcher fut le premier qui y déploya toutes les richesses de la peinture. Caius Antonius, enchérissant sur ceux qui l'avoient précédé, fit argenter la *scène*. Son exemple fut suivi par Lucius Murena; Petreius vint ensuite, qui la fit dorer : Quintus Catulus la fit revêtir en ivoire.

Mais nul n'égale Scaurus, qui, pendant son édilité, fit construire un théâtre, non pas, dit Pline, du genre de ceux qu'on élève pour peu de temps. Le *sien* fut bâti pour durer *éternellement*, et il pouvoit renfermer quatre-vingt mille spectateurs. Il y pratiqua une *scène* à trois rangs de colonnes l'une sur l'autre : elle étoit décorée, dans toute sa hauteur, de trois cent soixante colonnes. L'ordonnance inférieure étoit de marbre, et ses colonnes avoient trente-huit pieds de haut. L'ordonnance du milieu étoit de verre, genre de luxe dont on n'a plus revu d'exemple. Les colonnes de l'ordre supérieur étoient en bois doré. Le nombre des statues de bronze placées dans les entrecolonnemens montoit à trois mille.

Rien, comme on le voit, ne ressemble moins à la *scène* du théâtre grec et romain que ce qu'on appelle *scène* sur le théâtre moderne. Ce que nous désignons aujourd'hui par ce mot est précisément ce que l'on appeloit autrefois *proscenium*, *avant-scène*. C'étoit sur cet espace, qui précédoit la *scène*, qu'avoit lieu l'action ou le spectacle. Notre *avant-scène* à nous n'est synonyme de celle des anciens qu'en tant que nous donnons ce nom à un espace qui est l'espace antérieur de celui qui est pour nous la *scène*.

Le fond de l'espace où l'action se représente, au lieu d'être un corps de bâtisse, d'architecture, ou de décoration permanent et solide, consiste aujourd'hui en une grande toile, ou un châssis sur lequel on peint, tantôt le fond du local fermé, de la pièce intérieure que demande le sujet du drame, tantôt, et selon les divers besoins du spectacle, la vue en perspective, soit des parties éloignées ou renfoncées de ce lieu, soit des fonds de ville, de places publiques, de campagnes, de forêts, de paysages. La partie antérieure de ces différens lieux est figurée par le moyen de châssis en coulisses, sur lesquels on peint, soit les membres de construction ou d'architecture qui composent l'intérieur du lieu représenté, soit les arbres, plantes et autres objets, de manière à ce qu'ils se raccordent avec ce qui est peint sur la toile du fond.

Les changemens de *scène* se font en substituant une autre toile à celle du fond, et d'autres coulisses de droite et de gauche à celles qui figuroient les parties latérales de l'intérieur, ou de l'espace quelconque renfermé par la *scène*. (*Voyez* Théatre.)

SCÉNOGRAPHIE, s. f. C'est à proprement parler, et d'après la composition de ce mot, l'art de peindre des scènes, et ce mot seul nous apprendroit, à part des notions contenues dans l'article précédent, que la peinture fit très-souvent les frais de la décoration des scènes, soit sur les théâtres qui n'avoient pas de scène en architecture solide et réelle, soit dans les cas où des toiles mobiles, selon que l'exigeoit le sujet des pièces, venoient couvrir, plus ou moins, la scène construite et décorée à demeure.

Mais le mot *scénographie*, par suite des opérations qu'enseigne la science de l'optique, nécessaire à l'exécution de ces sortes de peintures, a donné son nom, ainsi que nous le voyons dans Vitruve, à l'art que nous appelons *perspective*. (*Voyez* ce mot.)

SCIAGE, s. m. On appelle ainsi l'effet qui provient de l'action de la scie dans les matières ou dans les corps qui ont été soumis à cette action.

On appelle bois de *sciage* celui qui a été refendu dans une grosse pièce par les scieurs de long. Telles sont les planches de différentes épaisseurs ; tels sont les madriers, les chevrons, les solives, etc.

SCIE, s. f. Lame de fer ou d'acier, plus ou moins large et longue, dentelée ou non dentelée, dont on se sert pour scier les marbres, les bois, etc. La *scie* est montée différemment, et reçoit des noms divers, selon la diversité de ses usages, ou des matières auxquelles on applique son action. On dit :

Scie en passe-partout. C'est celle dont la lame est dentelée, ayant à chaque extrémité un anneau ou œil dans lequel on met un morceau de bois rond servant de manche. On l'emploie à couper certaines pierres tendres; alors les dents ne sont pas ce qu'on appelle *détournées.* On s'en sert pour couper les grosses pièces de bois. Dans ce cas, les dents de la lame sont *détournées* à droite et à gauche alternativement avec un *tourne à gauche.*

Scie sans dents. Est celle dont la lame est droite et unie dans sa monture; elle sert à scier les marbres et les pierres dures. On favorise l'action de son frottement en versant dans ce qu'on appelle le *sciage*, ou du grès pulvérisé, ou du sablon mêlé avec de l'eau.

Scie à scier de long et à refendre. Scie dont la lame est dentelée, ajustée dans le milieu de sa monture, ayant un affutage ou main à chaque extrémité. Elle sert à refendre les bois de charpente et de menuiserie.

Scie de charpentier. Est une grande lame dentelée, ajustée dans sa monture, dont les charpentiers se servent pour débiter les bois de longueur, et faire les entailles pour les paumes et tenons.

Les menuisiers ont encore différentes *scies*, qui, chacune, ont leur nom, selon le genre de leur emploi. Mais cette nomenclature deviendroit par trop étrangère à la construction en général et à ce qui est le principal objet de ce Dictionnaire.

SCIER, v. act. Couper du bois ou toute autre matière avec une scie.

SCIEUR, s. m. Nom qu'on donne à l'ouvrier qui scie. On appelle *scieurs de long* ceux qui scient des poutres pour en faire des ais, des madriers, des solives.

SCIOGRAPHIE, s. f. Il paroit qu'on devroit écrire *scia*, le mot venant des deux mots grecs *scia*, ombre, et *graphein*, représenter. Il signifie représentation de l'ombre ou par le moyen de l'ombre. Galiani pense qu'il faut lire dans Vitruve *scenographia* au lieu de *sciographia*, qui, dans tous les cas, ne seroit qu'une partie de l'*orthographia*.

SCIURE, s. f. Poudre qui tombe de la matière qu'on scie.

SCOTIE, s. f. C'est le nom d'une moulure dont l'architecture fait fréquemment emploi. Son nom vient du grec *scotios*, obscur, ténébreux, parce que cette moulure étant profondément creuse, reçoit effectivement ou produit beaucoup d'ombre dans sa cavité.

La *scotie* est donc une moulure concave qu'on pratique le plus ordinairement entre les tores de la base d'une colonne; elle se termine par deux filets ou deux petits membres carrés.

On l'appelle quelquefois *nacelle, membre creux* et *trochile*, du mot grec *trochilos*, qui signifie une poulie.

La *scotie* se place surtout aux bases attiques et corinthiennes. L'usage est d'en placer deux dans la base corinthienne. On les nomme, l'une supérieure, l'autre inférieure. Cette dernière est plus grande que l'autre.

SCULPTURE, s. f. (*Art de sculpter.*) Cet art, considéré dans les élémens d'imitation de la nature qui lui sont propres, et dans sa théorie spéciale, étant indépendant de l'architecture, sembleroit n'avoir aucun droit de trouver place dans ce Dictionnaire.

Si toutefois nous l'y faisons entrer, ce sera, comme nous avons déjà fait à l'égard de la peinture, uniquement sous les rapports que son travail et ses ouvrages ont avec l'art de bâtir. Or, j'en trouve trois principaux, dont le développement importe aux connoissances de l'architecte.

Le premier consiste dans les divers emplois que l'architecture en fait; le second dans la valeur qu'un emploi bien entendu de la *sculpture* peut donner aux édifices; le troisième rapport est celui de l'accord qui doit régner entre le style et le goût du sculpteur, et le style ou le goût du monument auquel ses ouvrages s'appliquent.

C'est à quelques notions fort générales sur ces trois points, que nous restreindrons cet article, en renvoyant aux mots Bas-Relief, Buste, Ornement, Statues, etc.

Des divers emplois de la sculpture dans les édifices.

Si l'on vouloit chercher dans la nature même des choses (ce qui paroit toutefois assez inutile) quel est le principe de la liaison de la *sculpture* avec l'architecture, il suffiroit de considérer l'espèce de ressemblance qui existe entre les deux arts, dans l'ordre seul de la matière dont leurs travaux dépendent. En effet, les œuvres de la *sculpture* ne se produisent aux yeux que par l'entremise formelle des matériaux qu'elle emploie; et l'architecture aussi n'acquiert de consistance qu'à l'aide des matières qu'elle met en œuvre; si bien que, réduit à la simple idée de l'exécution mécanique, l'art de bâtir ne parvient à réaliser ses conceptions qu'en usant de la plupart des procédés et des moyens pratiques qui lui sont communs avec l'art de sculpter.

L'art du sculpteur étant entré nécessairement dès l'origine de l'architecture dans l'élaboration matérielle des édifices, il fut très-naturel qu'elle se l'associât plus intimement, dès que, le goût se développant, il lui fallut faire servir les ornemens même à varier les inventions, à caractériser les différens modes, à multiplier les formes, les combinaisons et les effets de ses ouvrages.

L'art du sculpteur, par exemple, devint indispensable à l'architecte pour établir cette variété de caractère qui fixe le genre propre de chacun des ordres. On comprit que les proportions affectées aux formes constitutives de chaque mode d'ordonnance acquerroient encore une vertu nouvelle et une action plus certaine sur les sens et sur l'esprit, lorsqu'une mesure plus ou moins variée et un choix diversement gradué d'ornemens se trouveroient mis en rapport avec les impressions dépendantes de leur type caractéristique. Ainsi l'ordre dorique, qui exprime la force et la solidité, n'eut point à réclamer de la *sculpture* l'élégance et le luxe d'ornement qui conviennent aux deux autres ordres. Les triglyphes, représentation commémorative de la construction primitive en bois, excluant dans la frise tout autre parti de décoration, les intervalles qui les séparent furent les seuls espacés que le sculpteur put remplir. Du reste tous les profils, soit du chapiteau, soit de l'entablement, dûrent rester lisses, et l'on citeroit à peine dans l'antiquité grecque une exception à cette règle. L'ionique dut au contraire à la *sculpture*, et l'élégance de son chapiteau, et les détails diversement variés de sa frise, de ses mutules, des tores de sa base, de toutes les moulures découpées de sa corniche. La *sculpture* fut encore appelée à prononcer, avec toute l'énergie de ses moyens, le plus haut caractère de la richesse dans toutes les parties de l'ordre corinthien. Il suffit de citer le chapiteau de ce nom pour faire sentir et comment la *sculpture* dans cet ordre se trouva identifiée à l'architecture, et combien les ressources de l'ornement y ajoutent de valeur à celles des proportions.

Plus de développemens à cet égard seroient inutiles. L'on voit que l'art de sculpter est, dans la réalité, partie nécessaire de l'architecture, qui lui doit un des plus énergiques moyens de son langage, en tant qu'il sert puissamment à en fixer les idées, à les rendre intelligibles, et à renforcer ses impressions.

Mais outre cet emploi, qu'on peut appeler obligé, de la *sculpture*, dans les œuvres de l'architecte, qui pourroit nombrer tous les genres d'obligations que lui a l'architecture? Il suffit de penser que l'art des ornemens est la moindre des parties de l'art de sculpter, lequel comprend deux grandes divisions, celle des bas-reliefs et celle des statues.

L'emploi des bas-reliefs offre surtout aux édifices, non-seulement une décoration que rien ne sauroit remplacer, mais encore le moyen le plus facile de rendre leur destination sensible.

On ne sauroit dire sous combien de rapports et à combien de parties des édifices les anciens firent servir la *sculpture* en bas-reliefs. Peut-être seroit-il plus facile, et surtout plus court de designer les parties qui paroissent n'avoir jamais reçu de figures en bas-relief. On parle ici de l'architecture grecque, car on sait assez qu'en Egypte l'usage presque général fut de couvrir la totalité des édifices et de chacune de leurs parties avec de la *sculpture* hiéroglyphique en bas-relief, exécutée selon les divers procédés de ce pays.

On avouera que les *sculptures* en bas-relief des Egyptiens ne furent réellement autre chose dans leur emploi sur les édifices que de véritables inscriptions, et il faut dire que c'est naturellement à cette fonction que doit s'arrêter l'art dont on parle, lorsque des causes puissantes empêchent le développement de l'imitation. Chez les Grecs, où la *sculpture* ne trouva point, même dès son origine, autant d'entraves qu'en Egypte, on voit cependant que les bas-reliefs appliqués à l'architecture ne furent aussi d'abord qu'une sorte d'écriture. (*Voyez* BAS-RELIEF.) Lors même que l'imitation eut fait des progrès en tout genre, il faut reconnoître que les figures, tout en recevant la plus grande perfection, ne s'écartèrent point du système qui tendoit à les faire regarder comme des signes convenus, comme les caractères d'un mode d'écrire et de retracer les idées des choses et des personnes, sur des fonds dont on n'étoit libre de disposer qu'au gré et selon les convenances de l'architecture.

Il est en effet permis de croire que l'emploi de la *sculpture* en bas-relief ne sortit jamais de la sphère des attributions architecturales. Je m'explique; dans les temps modernes, comme on le sait, les sculpteurs se sont exercés à exécuter des bas-relifs, en quelque sorte, comme des tableaux, c'est-à-dire indépendans de toute destination fixe, et surtout de l'emploi ou de l'application qu'on en peut faire à l'extérieur des édifices. De là naquit ce genre pittoresque, qu'on remarque même aux ouvrages du quinzième siècle, où des vues perspectives donnent aux compositions des lointains qui détruisent, pour l'effet et pour les yeux, l'apparence du fond réel, ou de la superficie sur laquelle les figures se détachent. C'est là le genre de bas-relief que la *sculpture* antique ne nous presente point; et soit qu'on prétende que ce fut chez les anciens système raisonné, ou seulement ignorance, de la part du sculpteur, des procédés de la perspective linéaire, on peut affirmer qu'on n'en trouve aucune trace.

Je suis très-porté à croire que cela fut dû, en grande partie, à cet emploi si général et si multiplie que l'architecture fit de la *sculpture* en bas-relief. En effet, il faut encore regarder comme ouvrage de l'architecture ce nombre infini d'objets, tels que vases, trépieds, candelabres, autels, cippes funeraires, urnes sépulcrales, etc. d'où provient cette multitude de bas-reliefs antiques, aujourd'hui séparés des monumens sur lesquels ils furent exécutés.

Ainsi tout nous dit dans quel esprit l'architecture antique employoit la *sculpture* de bas-relief. Or, il nous semble que le simple bon sens doit toujours en prescrire le même emploi, soit dans les frises des entablemens, soit autour des murs d'enceinte, soit sur les vases et sur toute superficie qui ne sauroit admettre l'idée d'un renfoncement.

A moins en effet de quelque cas particulier, où la

sculpture en bas-relief se trouvera appelée à remplacer la peinture dans un cadre donné et indépendant de la construction du monument, l'emploi que la nature des choses lui assigne doit constamment se réduire à être une sorte d'écriture figurative, c'est-à-dire que les personnages, les faits et les choses qu'elle représente doivent, autant pour son intérêt que pour celui de l'architecture, se développer sur un petit nombre de plans, et de manière à ce que la superficie des membres ou des parties de l'édifice n'en soit ni n'en paroisse altérée.

Quant à la *sculpture* en statues, tout le monde en connoît les emplois divers dans l'architecture, et on sait assez sous combien de rapports elles contribuent à l'embellissement des édifices, soit qu'on les place comme couronnemens de leurs sommets, soit qu'on les adosse aux murs, soit qu'elles occupent les intervalles des colonnes, soit qu'elles remplissent les niches qu'on leur destine.

La connoissance plus exacte que les voyageurs nous ont donnée de plus d'un temple en Grèce, nous a révélé un emploi des statues qui pourroit avoir été plus fréquent qu'on ne pense, et sur lequel on n'avoit eu précédemment que des notions conjecturales, je veux parler des statues placées dans les tympans des frontons. Il est avéré, par les figures mêmes qu'on a déplacées des frontons ruinés du temple de Minerve à Athènes, et qui ont été transportées à Londres, que l'espace intérieur de ces frontons étoit occupé de chaque côté du temple par plus d'une vingtaine de figures en statues susceptibles d'être isolées, et aussi bien terminées dans la partie adossée au tympan que dans celle qui faisoit face au spectateur. Pareil emploi de statues avoit eu lieu dans les frontons du temple d'Egine, ainsi que l'ont prouvé leurs restes trouvés au bas des frontispices de ce temple, parmi les débris où ils s'étoient conservés. Ces faits bien constans ont fait présumer que certaines suites de statues antiques, telles que celle de la famille de Niobé, avoient pu occuper de semblables espaces. Cet emploi jusqu'ici inconnu des statues dans les édifices ne doit pas cependant exclure celui de la *sculpture* en bas-relief appliquée aux frontons; l'on peut croire même que la grande saillie des statues ne permit de les y placer qu'à raison de la profondeur que le fronton recevoit; et cette profondeur étoit une des conséquences naturelles de la grande projecture des membres et des profils de l'ordre dorique.

De la valeur que la sculpture donne aux édifices.

Quand on se figure ce grand nombre d'emplois affectés à la *sculpture* dans les ouvrages de l'architecture, il est facile d'imaginer tout ce que ce dernier art en reçoit de valeur, tant pour le plaisir des yeux que pour celui de l'esprit. Combien de superficies et d'espaces donnés par la construction, commandés par la solidité et par une multitude de besoins ou de sujétions, resteroient insignifians et vides d'effet, comme d'impression sur les sens, si la *sculpture* ne venoit, avec les variétés de ses ornemens, en rompre la monotonie, en corriger la froideur! A ne considérer les travaux de la *sculpture* que sous ce rapport, on est obligé de reconnoître qu'ils deviennent pour l'architecture un moyen dont la privation elle-même ne laisse pas de contribuer à caracteriser les edifices. S'il en est qui doivent leur valeur au luxe et à l'abondance des *sculptures* d'ornement, il y en a d'autres dont l'effet, l'impression et la beauté tiennent précisément à l'absence totale de ces accessoires. Qu'on suppose un pays où l'architecture, sans aucune coopération de la *sculpture*, seroit réduite à l'uniformité de la matière et aux seules variétés de formes ou de proportions, il n'est pas malaisé de pressentir ce que cette sorte d'unisson produiroit d'indifférence sur le plus grand nombre des hommes.

La *sculpture*, par tout ce qu'elle répand de variétés dans les édifices, semble en quelque sorte leur donner un principe de vie; elle en multiplie les espaces en les diversifiant, elle y crée des besoins qui deviennent des plaisirs, elle y introduit des objets de comparaison qui font mieux apprécier les distances et les dimensions, elle fournit à la vue des échelles de rapports et de mesures.

Est-il nécessaire de dire à quel point les sujets que l'architecte demande au sculpteur de traiter sur les emplacemens qu'il lui fournit, contribuent à satisfaire l'esprit du spectateur, soit en l'instruisant de la destination du local, soit en lui retraçant les souvenirs qui s'y rattachent, soit en éveillant en lui des idées qui ajoutent le charme de l'impression morale au plaisir de la sensation physique? N'est-ce pas au choix ou judicieux ou ingénieux des objets, soit historiques, soit poétiques ou allegoriques, retracés par le ciseau du sculpteur, tant en dedans qu'au dehors des édifices, que le spectateur doit d'apprécier, avec l'emploi d'un monument, cet heureux effet d'harmonie morale qui met toutes les parties d'accord avec l'ensemble, et fait respectivement servir à un but commun l'utile et l'agréable?

Si tels sont les avantages que l'architecture retire de son union avec la *sculpture*, on conçoit combien il importe à la valeur même des édifices, que les différens genres d'ornemens produits par le ciseau n'y soient pas (comme cela arrive trop souvent) des espèces de lieux communs qui, se rencontrant partout, ne disent rien nulle part. Sans doute l'architecte a quelquefois besoin de remplir certains vides, d'occuper l'œil du spectateur, de sauver quelques irrégularités, ou d'établir quelques points de symétrie. On connoît une multitude d'objets et d'inventions banales qui viennent sans peine se présenter à la routine du décorateur. C'est au choix de ces objets qu'on reconnoîtra le goût de l'architecte. Il n'y en a point, dans ce grand répertoire d'ornemens qu'on répète trop souvent sans raison, qui ne puisse, par des ac-

cessoires significatifs, par des ajustemens nouveaux, retrouver une valeur de signification analogue au moment où on l'appliquera.

De l'accord du style de la sculpture avec celui de l'architecture.

Quelle que soit la valeur que les édifices doivent aux œuvres de la *sculpture*, il y a, comme on vient de le voir, à côté de ces avantages des inconvéniens à éviter. L'abus naît toujours de l'usage, et il est dans la nature de tout usage que l'on perde de vue le principe de son utilité. La routine familiarise les yeux avec des objets auxquels l'esprit s'habitue à ne plus demander de signification. L'architecte lui-même finit souvent par employer les signes ou les images des objets, comme feroit celui qui associeroit les caractères de l'écriture sans s'informer du sens qu'ils peuvent former. Cet abus arrivera, surtout si l'architecte, cessant d'être l'ordonnateur de l'ensemble et des moindres détails, laisse au libre arbitre du sculpteur, et le choix des ornemens, et le choix du style, du goût et de la manière des objets, soit en bas-reliefs, soit en statues qui s'associeront à son architecture. Cet accord de style entre les deux arts est bien plus important qu'on ne pense.

Ce qu'on appelle *style* ou *manière*, dans les arts du dessin, est une qualité qui peut être entendue, sentie ou définie diversement; mais entre les différentes idées qu'on en donne, la plus sensible est celle qui résulte avec évidence de son effet, parce qu'elle est facile à saisir par les yeux. Selon cette idée, le style est ce qui donne aux ouvrages de l'art une physionomie particulière et tellement distincte, que personne ne s'y méprend. Ainsi il n'y a pas moyen de confondre la *sculpture* antique, par exemple, avec celle de Bernin, ni les statues composées, exécutées dans un principe simple, dans des attitudes le plus souvent rectilignes, avec celles où un désir désordonné de variété introduisit les effets pittoresques, les poses contrastées, les mouvemens hors de tout aplomb.

Or, il s'agit de savoir lequel de ces deux systèmes de *sculpture* convient le mieux à l'architecture. Mais évidemment cet art, en admettant les statues dans sa décoration, ne peut leur donner que des emplacemens qui se composent de formes plus ou moins régulières, et surtout de lignes droites dans les élévations. Le seul sentiment de l'accord ou de l'harmonie des lignes indiquera donc que des statues, soit nues, soit drapées, et dans des poses ou avec des ajustemens que nous appellerons *à l'antique* (pour les définir d'un seul mot), si elles sont placées entre des colonnes, ou dans des niches, y feront un meilleur effet que celles dont les mouvemens, les membres, les draperies volantes, contrasteroient avec les masses ou les formes environnantes. Il en est de même des statues décoratives qui surmontent les faîtes ou les couronnemens des monumens. Quelques critiques ont blâmé l'emploi des statues situées dans ces sortes d'emplacemens, sous le prétexte que là où l'on ne sauroit supposer la presence d'hommes vivans, on ne devroit pas s'en permettre la représentation. Idée fausse, et qui n'est qu'une des nombreuses méprises du goût moderne dans les convenances de l'imitation, que l'on confond avec cette illusion dont le propre est de faire prendre l'image pour la réalité.

Il est douteux que jamais les anciens aient entendu, sous ce rapport, l'imitation qui appartient surtout à la *sculpture*, où le seul manque de couleurs naturelles est un invincible obstacle à cette déception qu'on regarderoit comme le but ou le chef-d'œuvre de l'art. Mais de quelque manière que le statuaire l'entende, et à quelque point qu'il se propose de porter l'effet de son imitation sur les sens du spectateur, toujours faut-il convenir que l'architecte est tenu d'en considérer tout autrement les productions. Jamais il ne peut avoir dans l'intention d'employer les figures, c'est-à-dire de les faire considérer comme êtres vivans. Les statues ne sont pour lui que des statues; et la *sculpture*, soit par les ouvrages en bas-relief, soit par les simulacres en ronde bosse, n'est, dans ses vrais rapports avec l'architecture, qu'un moyen d'orner les édifices, d'expliquer leur destination, et d'y ajouter un nouvel intérêt.

Toutefois, on voit que les deux arts travaillant en quelque sorte de concert, emploient des instrumens communs, et s'exercent en général sur la même matière. Or, voilà ce qui rend encore indispensable entre eux un même goût dans le travail, un même genre de procédé dans l'élaboration de la matière. Selon la dimension des édifices, selon l'ordre qui y sera employé, selon le degré de caractère plus ou moins grave, plus ou moins riche ou gracieux, le ciseau du sculpteur est tenu de donner à ses ouvrages plus ou moins de liberté ou de sévérité, plus ou moins de hardiesse ou de précision, plus ou moins de saillie ou de douceur; et cette harmonie de caractère, dont il est si facile de reconnoître la nécessité à l'égard des ornemens et des *sculptures* adhérentes aux fonds même ou aux masses de l'architecture. On comprend aussi qu'elle n'est guère moins importante dans l'exécution des statues, quoique moins étroitement liées à la construction.

Cette théorie de goût ne s'adresse toutefois qu'à l'emploi des statues que l'architecte introduit dans ses compositions comme destinées à en faire partie, soit par le rôle qu'elles doivent y jouer sous le rapport de décoration, soit par celui que leur impose la destination de l'édifice. Mille raisons, mille convenances peuvent donner accès à des statues, auxquelles ne sauroient s'appliquer ces considérations, susceptibles sans doute de plus d'une sorte de modifications et de tempérament.

SEC, SÉCHERESSE, s. f. Le défaut qu'on appelle ainsi, dans les arts du dessin, paroit tenir parti-

culièrement au procédé d'exécution, parce que son effet est de nature à affecter surtout les yeux qui en jugent facilement.

L'effet de ce qu'on appelle *sécheresse*, en peinture, résulte surtout d'un manque de fondu dans l'emploi des teintes, ou d'une application des couleurs, telle que les contours des figures restent tracés avec un excès de pureté qui les empêche de tourner et de se mêler avec le fond. Cet effet peut provenir encore d'un excès de petits détails dans la delinéation même des objets, d'une prétention à faire, par exemple, compter les cheveux, les poils, les plus légères modifications de l'épiderme. On n'a besoin, pour se figurer ce qu'est la *sécheresse*, que de se rappeler les premiers ouvrages de la peinture à la renaissance, au quatorzième siècle.

Les mêmes défauts sont remarquables dans les premières sculptures de ce temps. La maigreur des formes, le soin excessif des plus légers détails, une trop grande finesse d'outil même, produisent la *sécheresse* dans les œuvres de la sculpture.

Il nous paroit donc qu'à l'égard de l'architecture, l'effet de la *sécheresse* sera aussi plus particulièrement rendu sensible dans cette partie de l'art qui dépend du travail de la matière et de l'emploi du ciseau : non que l'architecte ne puisse encore y concourir, en multipliant par trop les membres, en ne laissant point entre eux les intervalles nécessaires au développement qu'exigent les yeux. Mais il est évident que la manière seule de traiter soit les profils, soit les ornemens, avec trop de maigreur, avec des angles trop aigus, avec un outil si l'on peut dire trop tranchant, donnera aux formes une sorte d'aspérité. Trop de petites parties fouillées entre des filets, des listels, ou des tores pressés en quelque sorte les uns contre les autres, produiront des ombres multipliées, de petits noirs qui donnent à l'aspect général cette dureté qu'on appelle de la *sécheresse*.

SECTION, s. f. Se dit du point où des lignes se coupent, et encore de la ligne dans laquelle des plans se rencontrent.

Section se dit aussi de la superficie d'un corps, après qu'on en a retranché une partie. C'est la superficie apparente d'un corps coupé.

SEGESTE, ville antique de Sicile, dont on voit encore des restes assez distans de l'endroit où existe aujourd'hui le temple dont on parlera tout à l'heure, lequel peut-être en étoit jadis aussi éloigné, si l'on suppose que la ville étoit plus voisine de la mer.

Du reste on trouve à quelque distance de ce temple, des fragmens d'anciennes voûtes fort ruinées, des vestiges assez informes d'un théâtre qu'on distingue à peine, des débris de citernes construites en pierres d'une grande dimension. Tout indique qu'il y avoit là une ville considérable. Mais il faudroit faire sur ces terrains, aujourd'hui fort deserts, des recherches particulières pour reconnoître quelle fut la forme et quelle fut l'étendue de cette ville.

C'étoit, à ce qu'il semble, avant d'arriver à la ville même de *Segeste* que s'élevoit le superbe temple consacré, dit-on, à Cérès, dont il subsiste aujourd'hui le corps le plus intègre qui se soit peut-être conservé dans toute l'antiquité. On entend parler de la colonnade qui environnoit la cella, et dont toutes les colonnes sont encore debout, avec les deux frontons du pronaos et du posticum.

Le plan du temple est un carré long de 177 pieds, sur 74 dans les côtés, en comptant les colonnes d'angle. Les colonnes ont 28 pieds 6 pouces de haut, et 6 pieds 4 pouces de diamètre. L'entrecolonnement général est de 7 pieds 1 pouce, excepté entre les deux colonnes qui formoient l'entrée, ce qui fait une différence de 9 pouces en plus, mais qui devient insensible à l'œil. L'entablement a 10 pieds 10 pouces de hauteur.

Le fronton est fort surbaissé, ce qui fait que le temple n'a en tout que 58 pieds d'élévation, en y comprenant même les trois degrés qui règnent au pourtour. Les colonnes ont de dix à treize assises de pierres. Ce qui forme une singularité au temple de *Segeste*, c'est que les colonnes ont une enveloppe de matière qui excède leur diamètre de 2 ou 3 pouces, et dont elles sont entourées dans toute leur hauteur. Les bossages conservés pour la commodité de la construction existent encore aux bases des colonnes, ainsi qu'à beaucoup de pierres du soubassement, ou des gradins du temple qui ne sont point enterrés. On trouve de ces bossages répandus dans beaucoup d'autres parties de cette construction, et même à quelques pierres des frontons, ce qui sembleroit indiquer que le temple n'a point été absolument terminé, ni dès-lors consacré. Peut-être est-ce par cette raison qu'il aura échappé, étant surtout éloigné de la ville, aux incendies et aux pillages des barbares.

Nous avons emprunté ces détails au quatrième volume du *Voyage pittoresque de Naples et de Sicile*, par l'abbé de Saint-Non, qui est jusqu'à présent l'ouvrage où le temple de *Segeste* soit le mieux décrit. On en trouve dans le voyage de William Wilkins un dessin plus rendu, mais accompagné de peu d'observations. Nous devons donc relever quelques erreurs dans l'extrait qu'on vient de rapporter.

Et d'abord ce n'est pas une singularité particulière au temple de *Segeste*, que cette *espèce de tambour* (comme le nomme la description) qui excède le fût de la colonne et l'entoure dans toute sa hauteur. On peut voir à l'article CANNELURE ce qui est dit de cette sorte d'enveloppe qu'on trouve aux colonnes du temple de *Segeste*, ainsi qu'à celles du temple de Thoricion, et je crois encore à quelques autres temples d'ordre dorique grec. Cette prétendue enveloppe n'est autre chose que l'excédant de matière laissée au diamètre de la colonne pour être abattu lors de l'exé-

cution des cannelures, ainsi qu'on l'a fait voir, par un procédé extrêmement simple, à l'article cité.

Or, rien ne confirme mieux l'opinion que le temple de *Segeste* n'avoit point été terminé. Ce fait étant rendu constant, explique aussi les petits bossages laissés à un grand nombre de pierres, et doit démentir l'idée qui semble avoir été adoptée dans son dessin par William Wilkins, savoir, que c'eût été un ornement du soubassement.

Reste encore dans ce moment un objet de doute ou de discussion. Les pierres qui, sous chaque colonne, leur font, dans l'état actuel, un socle ou une base carrée, étoient-elles destinées à jouer ce rôle, ou bien les intervalles qui les séparent aujourd'hui devoient-ils être remplis par des pierres d'une égale hauteur, ce qui auroit donné au temple un degré de plus? William Wilkins, dans son dessin, adopte la première opinion. Mais il nous paroit que ce temple supposé terminé, étant entièrement conforme à tous ceux d'ordre dorique grec qu'on connoît, et dont toutes les colonnes sont constamment privées de base dans ces colonnades périptères, on doit conclure que les prétendus socles carrés du temple de *Segeste* ne sont qu'une nouvelle preuve d'un édifice non achevé.

Il ne manque, à l'extérieur de ce temple, que quelques pierres du fronton, détachées et renversées sans doute par quelque accident particulier. La seconde colonne de la face orientale ayant été endommagée par le tonnerre, elle a été réparée autant qu'elle pouvoit l'être. L'intérieur de cette colonnade est absolument vide. Il faudroit y faire des fouilles pour s'assurer si l'on y avoit construit, ou seulement commencé, le mur de la *cella*.

SELINUNTE, anciennement SELINUM, ville antique de Sicile. Diodore de Sicile nous apprend que cette ville fut entièrement pillée par Annibal, que ses maisons furent brûlées et abattues; mais il n'est pas dit précisément qu'il en ait fait renverser les temples; on peut même conclure le contraire du texte de cet écrivain.

L'état de ruine dans lequel se présentent aujourd'hui les restes des temples de *Selinunte* montre assez que leur destruction fut l'effet d'une tout autre cause. Il est aisé de voir, par l'ordre qui règne dans la position des matériaux, par les parallèles qu'ils ont conservés dans leur chute, par les lignes droites où se trouvent encore des morceaux entiers d'entablement, que la démolition y a été l'ouvrage de violentes secousses de tremblemens de terre qui auront renversé toutes les colonnes, et dans une direction uniforme, c'est-à-dire du couchant à l'orient.

Le plus petit de ces temples, celui du milieu, a conservé en place toutes les assises de ses colonnes. Cet édifice avoit six colonnes de face sur treize dans ses flancs, en comptant deux fois celles des angles. Elles ont 5 pieds 5 pouces de diamètre, et leur entrecolonnement est de 8 pieds 5 pouces. Elles sont cannelées, sans base, et portent sur le degré supérieur du soubassement. Ce temple paroît avoir été le plus achevé et le plus soigné dans ses détails, mais il est plus ruiné que les autres dans sa partie intérieure.

Le second temple, placé près du précédent et dans une ligne parallèle à lui, est beaucoup plus ruiné et donne moins de prise au dessinateur qui cherche à en rassembler les élémens. Il avoit également six colonnes dans ses fronts, et treize dans ses flancs, en comptant deux fois celles des angles. Ses dimensions sont plus considérables. Du reste, c'est le même style d'ordre dorique.

Les dessinateurs du Voyage pittoresque de l'abbé de Saint-Non passèrent des ruines de ces deux temples à celles du plus grand de tous, qu'on croit avoir été le temple de Jupiter Olympien. Il étoit d'une dimension qu'on doit appeler colossale. Le diamètre des colonnes, à leur assise inférieure, étoit de 10 pieds, et la mesure de l'entrecolonnement étoit égale à celle de ce diamètre. Ce temple étoit un pseudodiptère. Il avoit huit colonnes de front et seize aux ailes ou flancs.

Tout l'emplacement de ce vaste édifice est couvert de blocs de pierres énormes, entassés les uns sur les autres. Quelques-unes, plus distinctes par la position que leur a donnée leur chute, laissent mieux apercevoir la place qu'elles ont dû occuper. Certaines pierres de l'entablement ont 24 pieds 10 pouces de longueur. Il paroît que l'intérieur de ce temple étoit décoré de deux ordres de colonnes l'un sur l'autre.

On remarque dans les colonnes des fronts et dans celles des flancs, que quelques-unes seulement furent cannelées, ce qui prouve que l'achèvement du monument fut interrompu par la guerre, et que depuis les circonstances obligèrent de laisser l'ouvrage imparfait.

Nous n'avons fait mention ici que de trois temples, dont le voyage de l'abbé de Saint-Non donne une description abrégée. Nous devons dire cependant qu'on y trouve encore la notion de l'existence de trois autres temples du même ordre dorique grec, également renversés, mais dont les matériaux peuvent fournir aux dessinateurs les moyens d'en restituer l'ensemble.

Il manque ainsi, comme on voit, aux antiquités de la Sicile un ouvrage qui en embrasse toutes les parties. Nous terminerons cet article avec le regret de n'avoir pu profiter des lumières que doit répandre sur ce pays un nouveau voyageur (M. Hittorf), mais aussi avec l'espoir que la publication des dessins que nous avons vus ne laissera plus rien à désirer aux architectes et aux amateurs de l'antiquité.

SELLERIE, s. f. Nom qu'on donne, dans une basse-cour ou dans un lieu voisin des écuries, à la

pièce où l'on tient en ordre les selles et les harnois des chevaux.

SELLETTE, s. f. On appelle ainsi une pièce de bois moisée, arrondie par ses extrémités, posée de niveau au haut de l'arbre d'un engin, et sur laquelle sont assemblés les deux lieus qui portent le fauconneau.

SEMELLE, s. f. Espèce de tirant fait d'une plate-forme, où sont assemblés les pieds de la forme d'un comble pour en empêcher l'écartement.

Semelle d'étaie. Pièce de bois couchée à plat sous le pied d'une étaie, d'un chevalement ou d'un pointal.

SÉMINAIRE, s. m. On donne ce nom à un établissement, à une maison de communauté dépendante ordinairement de l'évêché, où l'on reçoit et où l'on instruit les jeunes gens qui se destinent à l'état ecclésiastique, de tout ce qu'ils doivent apprendre pour en remplir un jour les fonctions.

Les enseignemens de ce genre étant assez nombreux, et les études auxquelles ont à se livrer ceux qui doivent recevoir les ordres sacrés étant assez multipliées, le *séminaire* participe, sous plus d'un rapport, des établissemens d'éducation et d'instruction publique.

Il doit y avoir des salles consacrées aux différens cours, aux diverses sortes d'exercices, et aux réunions qu'ils exigent.

Cette espèce d'établissement devant recevoir un nombre plus ou moins considérable d'élèves qui y sont domiciliés, on y doit pratiquer autant de petites chambres ou de cellules, que la maison doit renfermer de séminaristes. Il y aura en outre des pièces de nécessité, telles que réfectoires, cuisines, offices, de grandes salles destinées à toutes les provisions.

Un *séminaire* doit avoir une chapelle avec toutes ses dépendances, quelques appartemens pour les supérieurs, une bibliothèque, des corridors pour pouvoir s'y promener à couvert, et une ou plusieurs grandes cours servant de lieux de récréation.

Le caractère extérieur de l'architecture d'un *séminaire* doit être simple, grave, et participer de celui des édifices religieux.

SENTIERS, s. m. pl. (*Terme de jardinage.*) C'est ainsi qu'on appelle dans les jardins, soit du genre régulier, soit du genre irrégulier, de petites allées et de petits chemins qu'on pratique ou dans les parterres, ou dans les taillis, bocages, etc.

SEPTIZONE, s. m., en latin *septizonium*. Nom qu'on donna jadis à Rome au mausolée que Septime-Sévère fit élever pour lui et sa famille. Suétone, dans la Vie de Titus, nous apprend qu'un autre monument du même nom se trouvoit dans le dixième quartier de la ville. Il semble qu'on peut inférer de là que ces monumens, au lieu d'avoir donné leur nom à la forme de construction que la composition du mot nous indique, le reçurent plutôt d'un type déjà consacré et usité long-temps auparavant.

Septizone signifie effectivement édifice composé de sept zones, ou rangs de constructions. Y eut-il de ces édifices à sept étages, et destinés à d'autres usages qu'à celui des sépultures? C'est ce qu'on ne sauroit affirmer. Mais l'histoire nous en montre un très-ancien modèle dans le bûcher d'Ephæstion, dont nous avons donné la description au mot Mausolée. (*Voyez* ce mot.) Lorsque, ainsi que nous l'avons fait à cet article, on compare et la disposition de ce monument funéraire, et la forme des bûchers d'apothéose des empereurs romains, à la disposition et à la forme des grands mausolées qui en furent très-certainement les imitations, on voit que l'usage de ces constructions pyramidales, à plusieurs étages, fut aussi ancien que général chez les Grecs et les Romains.

Le bûcher d'Ephæstion, d'après la description de Diodore, devoit comprendre sept étages en retraite l'un sur l'autre. Les bûchers de consécration, sur les médailles, nous montrent aussi plusieurs étages, au nombre de trois, de quatre ou de cinq. Ces variétés, s'il faut s'en rapporter rigoureusement aux types des monnoies, donneroient à penser que le nombre de sept étages n'avoit rien d'obligatoire. Peut-être ce nombre, tenant à quelque opinion particulière, ne fut-il point outre-passé dans ces sortes de constructions, et par cette raison il aura donné son nom à tous les édifices funéraires exécutés selon cette forme.

Quoi qu'il en soit, les restes du *septizone* de Septime-Sévère, que plus d'un dessin nous a fait connoître, s'étoient conservés jusqu'à Sixte-Quint, qui le fit détruire parce qu'il menaçoit ruine. Il paroît qu'il avoit été construit aux dépens d'autres édifices, car on y voyoit des colonnes de diverses matières et de différentes formes. Selon les notions qui nous en ont été transmises, il se composoit de rangs de colonnes adossées à un mur percé par intervalles de petites fenêtres, qui sans doute éclairoient les escaliers par où l'on montoit au faîte de l'édifice. Il ne restoit, au temps de Sixte-Quint, que les trois rangs de colonnes inférieurs, et c'est en raison de la hauteur de sa masse dépouillée de colonnes, qu'on l'a restitué avec les sept ordonnances que présentent les dessins qu'on en a faits.

Quelques-uns ont voulu ne faire qu'un seul monument du *septizone* de Sévère et de celui qui, d'après la notion de Suétone, existoit près de l'endroit où étoit né Titus, c'est-à-dire long-temps avant Septime-Sévère. On a prétendu que le monument dont ce dernier avoit fait son mausolée étoit un ouvrage commencé long-temps avant lui, et auquel il auroit donné son nom pour l'avoir terminé et lui avoir affecté sa vraie destination.

On ne sauroit nier que ces monumens aient été multipliés beaucoup plus qu'on ne pense, car il se trouve dans plus d'une ville antique des restes de constructions qui doivent avoir été des *septizones*, à ne prendre ce mot que sous le rapport d'étages multipliés et en forme pyramidale. De ce nombre furent indubitablement les grands mausolées, qui, avant d'être des constructions en pierre ou en marbre, avoient commencé par être des montagnes de terre à plusieurs rangs de terrasses, comme le tombeau d'Alyattes en Lydie et celui d'Auguste à Rome. (*Voyez* TOMBEAU, SÉPULCRE.) On doit (architecturalement parlant) regarder comme ayant été des *septizones*, les phares ou les édifices servant de fanal sur les ports de mer (*voyez* PHARE); et enfin il paroît probable que beaucoup de constructions ou d'habitations particulières à Rome auront été disposées et bâties en forme de *septizone*.

SÉPULCRAL, adj. m. On donne cette épithète à plus d'un ouvrage d'art, soit en sculpture, soit en architecture, destiné à l'usage des sépultures. Ainsi l'on dit : urne *sépulcrale* (*voyez* URNE), inscription *sépulcrale* (*voyez* EPITAPHE), colonne *sépulcrale* (*voyez* COLONNE), monument *sépulcral* (*voyez* MAUSOLÉE, SEPULCRE, TOMBEAU.)

Mais on dit aussi *caractère sepulcral*, et c'est sous ce dernier rapport que je me propose de traiter brièvement la notion qu'exprime le mot de cet article, quoiqu'on en ait déjà parlé au mot CARACTÈRE.

Les institutions modernes n'ont jusqu'à présent offert à l'architecture que peu d'occasions d'édifices consacrés aux sépultures. C'étoit jadis, comme on l'a dit plus d'une fois, à l'art de bâtir que l'on confioit plus ordinairement le soin de conserver les restes mortels de l'homme. Trop de faits et de monumens déposent de cet usage pour qu'il soit nécessaire d'en rappeler ici le souvenir. Tout le monde sait aussi que le christianisme ayant introduit de nouvelles croyances, les églises et les lieux qui les environnent, devenus dépositaires des corps morts, les monumens funéraires entrèrent plus particulièrement dans le domaine de la sculpture. (*Voyez* MAUSOLÉE.) Cependant l'usage assez ancien des cimetières construits et indépendans des églises s'est renouvelé de nos jours, et il est probable qu'en se propageant il fournira de nouveau à l'architecture les occasions de monumens qui invoqueront les moyens, c'est-à-dire l'art de leur imprimer le caractère *sepulcral*. Nous pouvons mettre encore au nombre des ouvrages auxquels doivent appartenir et l'épithète et le caractère *sepulcral*, certaines chapelles ou constructions religieuses destinées aux sépultures.

C'est à ces sortes de monumens qu'il importe d'assigner un *caractère* qui, à l'extérieur d'abord, en annonce bien la destination. Or, il nous paroît que ce n'est point à inventer du nouveau en ce genre que l'architecte doit viser, mais bien à user de ces formes consacrées par un long usage, de ces types dont tout le monde comprend le sens, et qui sans le secours d'aucune inscription apprennent aux yeux leur signification. On trouvera dans les nombreux ouvrages de l'antiquité un assez grand nombre de formes, soit générales, soit de détail, qui, perpetuellement et exclusivement appliquées jadis aux monumens funéraires, se sont depuis naturalisées plus ou moins chez les modernes et se sont introduites dans la langue de leurs arts.

Telle est, sans aucun doute, la forme pyramidale. On n'entend point qu'il puisse être question, dans les usages de notre architecture et de nos institutions religieuses, de renouveler en grand les entreprises des Egyptiens. Il suffit que la forme dont il s'agit soit devenue l'expression la plus simple et la plus claire de sépulture, et qu'elle comporte encore avec soi l'idée de durée et en quelque sorte d'éternité, pour qu'il soit, on peut le dire, impossible de la remplacer par un signe plus caractérisque. Un grand nombre de monumens funéraires grecs et romains nous en montre l'emploi réuni à celui des masses les plus variées, à des colonnades, etc. et servant seulement de couronnement aux tombeaux construits sur des plans et avec des dispositions que l'Egypte ne connut pas.

Ce mélange, qui trouve de si nombreuses autorites dans l'architecture grecque et romaine, peut encore s'assortir aux monumens funéraires de l'architecture moderne, et aucune autre forme ne pourra donner à leur extérieur le caractère qui leur est propre.

Ce n'est pas que l'architecte ne soit libre de puiser encore dans beaucoup de sarcophages qui furent aussi taillés à l'instar des édifices, plus d'un détail capable d'imprimer le caractère *sépulcral* à ces compositions. On veut parler surtout de ces couvercles de tombeaux taillés en manière de frontons, accompagnés de ces formes qui se reploient aux angles, et qu'on appelle les *cornes*, à certains autels quadrilatères.

Quant à l'intérieur d'une chapelle consacrée à la sépulture, l'Italie moderne a plus d'un modèle à nous offrir des ressources que l'on peut tirer de la couleur même de certains matériaux. Nul doute que la couleur qui affecte si vivement les sens ne doive se compter au nombre des moyens qui contribueront au caractère *sépulcral*. N'employer que de ces sortes de moyens, ce seroit, on en convient, une puerilité peu digne de l'art. Les dédaigner par trop, ce seroit aussi par trop méconnoitre la part qui, dans tous les ouvrages des arts, doit appartenir au sentiment, ou, si l'on veut, à cet instinct qu'on ne sauroit empêcher d'être le juge en première instance de tous leurs effets. Disons donc que des colonnes de marbre noir, que des revêtemens de granit foncé, ou d'autres matières sombres, produiront nécessairement une impression sérieuse et analogue au local, et que si l'on joint à cet effet celui d'une certaine obscurité mysterieuse, le caractère *sepulcral* s'en trouvera sensible-

ment renforcé. On ne prétend pas remplacer par ces impressions, si l'on peut dire physiques, celles qui doivent naître avant tout du mode d'architecture, du genre de l'ordonnance, du choix des proportions, des profils, des détails, et même du goût de construction, toutes choses qui constituent le fond de l'art, et sur lesquelles l'artiste doit trouver dans son talent les inspirations nécessaires.

SÉPULCRE, s. m. Ce mot est un des synonymes, assez nombreux dans la langue française, qui désignent, soit les lieux, soit les monumens destinés à l'inhumation. Il nous paroît que ce mot, en latin *sepulchrum*, étoit plus générique qu'il ne l'est en français, où le mot *tombeau* semble avoir aujourd'hui prévalu à l'égard des monumens funéraires.

Sépulcre, chez les Romains, semble avoir signifié plus particulièrement un local, soit creusé ou excavé, soit construit avec plus ou moins de frais et d'étendue, et qui pouvoit être destiné à l'inhumation ou à la sépulture d'une famille; c'est le terme, du moins, qu'on trouve le plus ordinairement employé à cette désignation chez les écrivains. Il indique ordinairement une réunion de morts. C'est dans ce sens que l'entend Tertullien lorsqu'il dit : *Qu'est-ce que les sépulcres, sinon des hôtelleries de cadavres?* Comme le mot *tombeau* est en français celui que l'usage applique le plus généralement aux sépultures qui sont des ouvrages de l'art plus ou moins considérables, c'est à ce mot que nous renverrons l'abrégé des notions nombreuses que fournissent les formes si diverses que les anciens donnèrent à leurs monumens funéraires. (*Voyez* Tombeau.)

SEPULCRETUM. C'est le nom qu'on donna dans l'antiquité à des lieux d'inhumation qui semblent répondre à ce que nous appelons *cimetière*.

Cependant le *cimetière*, par le fait de ses usages, est un terrain consacré à la sépulture de la multitude, et l'on doit dire du plus grand nombre des *cimetières* qu'ils ne comportent point de distinctions ni de séparations de lieu où de construction, soit pour les personnes, soit pour les familles. Les édifices sacrés et les églises furent long-temps les seuls dépositaires des monumens funéraires. (*Voyez* Mausolée.)

Ce qui répond dans l'antiquité à ce que nous appelons *cimetière* ou lieu public d'inhumation, et qu'on appeloit *sepulcretum*, a reçu depuis quelques années de nouvelles lumières par les découvertes nombreuses qu'on a faites dans la grande Grèce, la Sicile et la Campanie, de sépultures publiques situées tout près de beaucoup de villes, soit le long des routes, soit sur des terrains disposés pour cette destination.

La plupart de ces lieux de sépulture avoient très-anciennement été oubliés, et Suétone nous dit que du temps de Jules-César la colonie envoyée à Capoue rencontra, dans les travaux qu'elle faisoit pour des constructions nouvelles, d'anciennes sépultures qui attirèrent l'attention par les vases curieux qu'on y découvroit. Il en fut de même des temps modernes. Depuis long-temps on avoit trouvé, dans beaucoup de fouilles faites de hasard aux environs de Naples et en Sicile, des tombeaux renfermant de ces vases peints auxquels on donna d'abord par erreur le nom de *vases étrusques*. L'esprit d'investigation et la recherche des monumens de l'antiquité prenant un accroissement progressif, on découvrit de plus en plus de ces tombeaux; et les vases, aussi curieux par leur forme que précieux par leurs peintures, furent tellement recherchés, qu'on mit et plus de soin et plus de méthode dans leur découverte, et dans l'exploration des lieux qui les recèlent.

Des recherches réitérées ont donc fait connoître qu'à une époque quelconque presque toutes les villes avoient dans leur voisinage une espèce de cimetière, c'est-à-dire de local propre à recevoir, dans un ordre fort régulier, des sépultures particulières qui renfermoient un ou deux corps. On a observé plus d'une sorte de pratique pour former ces sortes d'hypogées. Quelquefois chaque sépulcre est creusé fort profondément sur le penchant d'une montagne, et l'on y pénétroit par un puits refermé à son orifice; d'autres fois il se faisoit une tranchée très-profonde, et chaque sépulcre, ou, si l'on veut, cercueil, fait et fabriqué comme on le dira plus bas, venoit se ranger à côté d'un autre, et quand cette rangée étoit complète, on la recouvroit de terre, et par-dessus cette couche de terre on établissoit une nouvelle rangée des mêmes cercueils. On a découvert ainsi jusqu'à trois de ces rangées les unes au-dessus des autres, que la terre avoit recouvertes, et dérobées pendant une très-longue suite de siècles à la violation.

Les cercueils qui renferment les corps dont on retrouve encore les restes, étoient faits de deux manières : les uns sont d'un seul bloc; c'est ainsi qu'on les voit particulièrement dans la Pouille; ils forment un rectangle parfait : d'autres ont leur couvercle fait en forme de toit. Quant à ceux qui sont construits ou faits par assemblage, ils se composent, dans leurs longs côtés, de six grosses pierres jointes ensemble, et de deux pierres semblables formant chacun de leurs petits côtés. Lorsque ces cercueils ont huit ou dix palmes de long, on compte à leurs grands côtés dix à douze pierres élevées en deux assises, et toujours deux aux petits côtés. C'est une règle constante. Les couvercles ont plus d'une variété. Les uns sont plats, et d'une seule pierre, laquelle s'emboîte très-exactement, et entre dans l'entaille qui la reçoit : tels sont ceux dont la matière a plus de consistance. Le plus souvent les couvercles horizontaux, qui sont de tuf, sont faits de trois morceaux, quelquefois de deux, et quelquefois, dans l'intérieur de la caisse, il y a de petites colonnes pour servir de support au couvercle et l'empêcher de se rompre. Les couvertures des autres tombes sont faites quelquefois en angle ou en

manière de toiture, souvent d'une seule pièce, quelquefois de deux, et l'on en trouve où les pierres sont disposées pyramidalement en dehors et en forme de gradins.

L'intérieur de ces cercueils ne contient ordinairement qu'un seul corps; on en trouve où deux squelettes sont placés parallèlement sur une petite élévation. Il règne ordinairement en dedans, vers le haut, un rebord sur lequel on plaçoit les objets qu'on enterroit avec les morts, et c'est là, ainsi qu'autour des corps, qu'on trouve ces vases peints que les découvertes récentes ont extrêmement multipliés, et qui sont devenus un des objets les plus curieux, les plus instructifs et les mieux conservés de toute l'antiquité.

Je ne porterai pas plus loin, sur cette matière, les notions dont j'ai emprunté quelques détails à l'ouvrage du chanoine Jorio, célèbre investigateur d'antiquités à Naples, ouvrage dans lequel il a le premier fait connoître une multitude de particularités relatives à cette partie des sépultures chez les anciens.

SÉPULTURE, s. f. Ce mot, quoiqu'il paroisse embrasser dans l'ordre d'idées qu'il rappelle la notion la plus générale, paroît cependant restreint par l'usage actuel à indiquer particulièrement un lieu d'inhumation, plutôt que les monumens funéraires mêmes, ou les formes que les pratiques diverses des peuples leur ont données.

Ainsi on vient de voir dans l'article précédent, que les villes de la grande Grèce et de la Sicile avoient leurs *sepultures* situées en dehors de leurs murs, et assez ordinairement le long des routes; et l'on a vu que l'usage assez général fut de les receler profondément en terre.

L'usage des Romains fut tout différent sur ce dernier point. Les *sépultures* aussi se portèrent hors de l'enceinte de Rome, et tous ses environs se peuplèrent de tombeaux, mais visibles, et construits avec plus ou moins de grandeur et de luxe. (*Voyez* TOMBEAU.)

Nous ignorons, et rien n'a pu encore nous donner de notions précises sur le mode de *sépulture* qui dut avoir lieu pour la multitude; car il faut bien se garder de croire que, soit la crémation, soit l'inhumation en des tombes particulières, aient été pratiquées à l'égard du grand nombre d'habitans des dernières classes dans les villes populeuses. Beaucoup de villes antiques ont conservé encore dans leurs environs un grand nombre de ruines de tombeaux, et il en est peu qui n'aient eu ainsi leur *nécropolis* ou ville des morts. Mais quelque étendue qu'aient eue ces lieux de *sépulture*, il est indubitable que les restes des monumens funéraires qu'on y trouve n'ont pu appartenir qu'aux familles distinguées, aux gens plus ou moins fortunés. Il dut y avoir des *sépultures* communes pour le commun des hommes, et peut-être le temps, ainsi que d'autres moyens de consomption, en ont-ils depuis bien des siècles effacé les traces.

Ces lieux de *sépulture* publique et commune, on les nomme aujourd'hui *cimetières*. (*Voyez* ce mot.) Cependant on appelle encore *sépulture* des lieux ou des monumens destinés à recevoir les tombeaux des plus grands personnages. Ainsi on dira que la *sépulture* des rois de France et de la famille royale est dans l'église de Saint-Denis. Il y avoit jadis près de cette église une chapelle où étoit la *sepulture* des Valois. La *sépulture* des grands-ducs de Toscane est dans la magnifique rotonde qui termine l'église de Saint-Laurent à Florence.

On dit encore de quelques familles distinguées, qu'elles ont leur *sépulture* en tel pays, dans telle chapelle. D'où il résulte que *sépulture* se dit ordinairement, non des tombeaux, monumens funéraires, mausolées, etc., mais du lieu où reposent les corps et où se placent leurs tombes.

SÉRAIL, s. m. Ce mot, dans sa signification originaire, veut dire *habitation, palais*. Il se dit par excellence du palais qu'occupe le grand-seigneur à Constantinople.

C'est un grand enclos qui aboutit à la pointe de terre où fut bâtie l'antique Byzance, sur le Bosphore de Thrace, et à la jonction de la mer Egée et du Pont-Euxin. Il est en forme de triangle, dont un côté s'appuie à la terre et touche à la ville; les deux autres sont bordés par la mer, et par une rivière qui s'y jette. Son circuit est d'environ trois milles. Du côté de la mer, il est fermé par de fortes murailles très-élevées. Ces murailles sont flanquées, de ce même côté, par des tours carrées, placées à une assez grande distance les unes des autres. Du côté de la ville il y a des tours rondes, moins distantes entre elles. C'est dans ces tours que se tiennent ceux qui veillent à la garde du *sérail*.

Les étrangers ne peuvent voir de ce palais que les deux premières cours, la salle où se tient le divan, qui est à l'extrémité de la seconde, et la salle d'audience. Ces deux salles sont d'une médiocre beauté.

Quant au reste des appartemens, on sait qu'il y a quantité de marbres et de porphyres; que la distribution de ces intérieurs est assez confuse, et n'a rien de régulier; que, pour la plupart, les chambres reçoivent fort peu de jour, qu'elles ont pour unique ornement d'assez riches tapis qui en couvrent le plancher, et des brocards d'or et d'argent, dont quelques-uns sont relevés par des broderies de perles.

A l'entour du *sérail*, du côté du port, sont deux kiosques ou pavillons. L'un, situé sur le quai, est fort peu élevé, et il est soutenu par plusieurs belles colonnes de marbre. Le grand-seigneur y vient souvent, et c'est à cet endroit qu'il s'embarque quand

il veut se promener sur la mer. L'autre pavillon est bâti sur des arcades.

Il y a encore à Constantinople d'autres *sérails*. L'un, qu'on appelle le *vieux sérail*, appartient au grand-seigneur. Il n'est destiné qu'au logement des femmes du grand-seigneur dernier mort. Ce palais est bien bâti, est environné de hautes murailles, et n'a d'autre ouverture que celle de la porte. Les autres *sérails* appartiennent à différens particuliers. Les dehors n'offrent aucune beauté, pour mieux faire briller à l'extérieur celui du grand-seigneur; mais les intérieurs ont beaucoup de magnificence. L'or et l'azur sont prodigués dans les plafonds; de très-beaux tapis couvrent les planchers; les murailles sont revêtues de carreaux de porcelaine.

Toutes les salles et toutes les chambres ont des espèces d'estrades élevées d'un demi-pied ou d'un pied, couvertes de tapis beaucoup plus riches que ceux du reste des planchers, avec quantité de coussins en broderie, appuyés contre les murailles. Les appartemens des femmes sont séparés de ceux du maître. Il n'y entre que des eunuques.

SERLIO, né à Bologne en 1518, mort à Fontainebleau en 1578.

Le nom de cet habile architecte n'est guère connu que des artistes, et encore l'est-il presque uniquement par ses écrits. On doute en effet qu'il subsiste de lui quelque monument encore entier. Ayant quitté l'Italie fort jeune, et n'y étant point retourné, les biographes italiens n'ont eu presque aucune occasion d'en parler; et le temps où il vint en France, sous François Ier, ayant été celui de la première période des arts dans ce pays, il dut participer au sort commun à tous les artistes qui y travaillèrent alors. Le goût des arts n'étoit point assez répandu pour que les contemporains se fissent un devoir ou un plaisir d'en décrire les ouvrages, ou de recueillir des notions sur leurs auteurs.

Vasari ne nous a rien appris de *Serlio*, sinon qu'il fut élève du célèbre Balthazar Peruzzi, et qu'il hérita de lui beaucoup de dessins des antiquités de Rome, qu'il sut mettre en œuvre dans les troisième et quatrième livres de son traité d'architecture (*Libro de Architettura.*)

Nous lisons dans une vie de *Serlio*, par d'Argenville, qui n'indique pas les sources où il a puisé ses notions, *qu'il quitta trop jeune l'Italie pour y élever quantité de monumens remarquables....; que François Ier le fit venir en France en* 1541. Effectivement, cet architecte n'auroit eu alors que vingt-trois ans, et il y a lieu de présumer qu'à cet âge il n'avoit pas encore eu l'occasion de se faire connoître assez pour être appelé loin de Rome où il avoit étudié, à Venise, par exemple, où d'Argenville prétend qu'il construisit la célèbre école de Saint-Roch. Le même biographe, dans le peu de mots qu'il dit de cet édifice, remarque que le goût de ses croisées, surtout au rez-de-chaussée, *est un peu gothique*. Cela seul auroit dû lui rendre difficile à croire qu'un élève de Balthazar Peruzzi, à une époque où Venise employoit les talens des San-Micheli, des Sansovino, des Palladio, eût fait rétrograder l'art vers le goût gothique. La vérité est que les détails de l'école de Saint-Roch, sans être vraiment entachés de gothique, sont encore en arrière du beau style des maîtres qu'on vient de citer. Aussi attribue-t-on cette architecture à l'école de Buono ou Lombardo, c'est-à-dire celle de la fin du quatorzième siècle, et *Serlio* ne put y avoir aucune part.

Je crois que c'est également sans aucune autorité qu'on lui attribue, et le palais Grimani à Venise, et le palais Malvezzi à Bologne; à moins qu'on ne suppose, ce qui a pu être, mais ce qui auroit besoin de preuves, que ces édifices auroient été élevés, soit d'après ses dessins, soit sur les modèles qu'il auroit envoyés dans ces villes. Probablement il ne doit y avoir de *Serlio* aucun édifice en Italie.

Une sorte de fatalité a voulu qu'en France il subsiste à peine quelque reste bien conservé des travaux nombreux qu'il dut y exécuter.

François Ier avoit formé le projet de remplacer par un véritable palais les vieilles et disparates constructions auxquelles on donnoit le nom de Louvre. *Serlio* fut donc appelé par lui pour l'exécution de cette grande entreprise. Nous manquons aujourd'hui des notions nécessaires pour retrouver dans les parties différentes du palais actuel les traditions de tous les travaux commencés, abandonnés et modifiés depuis, qui s'y sont succédé jusqu'à l'époque de son achèvement. On ne doit pas douter qu'il n'y ait eu de l'ouvrage de *Serlio*. Mais se borna-t-il à quelques parties, à quelques corps séparés, ou y eut-il de lui un projet général? Dans ce dernier cas, on a peine à croire que cet architecte n'en eût pas inséré les dessins dans le livre de son Traité où il traite de l'architecture des palais.

Si l'on ajoute foi à une opinion qui s'est perpétuée sur cet objet, *Serlio* auroit fait un projet du Louvre; mais Pierre Lescot en auroit, dans le même temps, présenté un autre, supérieur au sien, tant pour la beauté des proportions que pour la régularité de l'édifice, et l'architecte italien auroit eu la générosité peu commune de conseiller lui-même l'adoption du projet de son rival. Pareil trait de désintéressement a été raconté de Bernin, à l'égard de la colonnade du Louvre par Perrault. Nous avons fait voir, aux articles Bernin et Perrault, que la chose ne put point avoir lieu, et que si l'histoire en eut cours alors, ce ne fut qu'une répétition de ce qui avoit été raconté un siècle auparavant de *Serlio* et de Lescot.

Quoi qu'il en soit, François Ier ne tarda point à employer *Serlio* dans d'autres ouvrages, et il lui donna la conduite des bâtimens qu'il faisoit construire à Fontainebleau; c'est là qu'on devroit pou-

voir retrouver de grands et précieux modèles de son talent, si toutes sortes de circonstances n'eussent contribué à suspendre l'exécution de ses projets, et si une succession de changemens et d'additions, sous les règnes suivans, n'eût achevé de dénaturer ce qui reste de lui.

Serlio fit une longue résidence à Fontainebleau, et outre quelques parties importantes du château royal par lui construites, on tient qu'il fit encore exécuter dans cette ville plusieurs édifices, à la vérité peu importans. Aussi attribue-t-on à son séjour en ce pays un goût particulier de bâtir qui se fait remarquer surtout par l'arrangement ou l'appareil artistement combiné du grès avec la brique, et encore à des profils et des corniches qui ne se composent que de briques.

Les parties du château encore existantes qu'on reconnoît pour avoir été son ouvrage sont pour la plupart celles qui se voient entre la cour en *fer à cheval* et les parterres, et particulièrement dans la grande et belle cour qui est située sur la pièce d'eau. Elle est décorée par un ordre dorique d'un caractère ferme et d'un bon profil. L'ordre est dans des proportions élégantes. Les détails et les ornemens y sont exécutés avec goût et avec recherche.

On attribue encore à *Serlio* l'invention d'une grotte avec des caryatides, qu'on doit appeler moins sculptées que construites; chaque membre, ou, pour mieux dire, chaque muscle, est formé par un bloc de pierre, en sorte que cette sculpture semble être un *opus incertum*.

Serlio avoit sans doute fait exécuter, dans les intérieurs du château, un grand nombre de parties d'ornement et de décoration dont il reste à peine des souvenirs, tant il s'y est opéré de restaurations et de changemens, sous lesquels ont disparu le caractère et le dessin de l'ouvrage primitif.

Dans la ville et sur la place, près du château, on voit encore aujourd'hui une belle porte d'un style appelé *rustique* : elle est pratiquée dans un mur de clôture. Les colonnes sont aussi en bossages; mais la pureté des profils annonce l'habile architecte. Ce genre de portes en bossages fut très en vogue au siècle de *Serlio*. Les architectes les plus célèbres en ont composé à l'envi. Ainsi en trouvons-nous dans la plupart des traités d'architecture. *Serlio* s'est exercé en ce genre avec prédilection, et la sixième section de son *Libro de Architettura* contient un recueil fort nombreux de compositions de portes. On en trouve une sous le n° 7, qui a beaucoup de ressemblance avec celle de Fontainebleau.

Le seul ouvrage de *Serlio* qui a survécu à ses autres travaux, et sur lequel s'est fondée la juste réputation dont il jouit, et que lui accordent tous les maîtres de l'art, est son traité d'architecture. Il fut composé particulièrement à Fontainebleau. Quoique écrit à différentes époques, et publié partiellement dans un ordre différent de celui qu'exige la classification des matières, ses six sections comprennent, avec beaucoup de méthode, toutes les parties de l'art, et forment un corps très-complet.

Les écrits de *Serlio* ont été réunis, dans l'édition de 1569, en un seul ouvrage divisé en sept livres.

Le premier est un petit traité de géométrie relative à l'architecture.

Le second traite de la perspective.

Le troisième comprend les plans, les mesures, les profils et les représentations d'un grand nombre d'édifices antiques d'Italie et hors d'Italie. C'est dans ce livre qu'il est probable que *Serlio* aura mis en lumière les dessins de son maître Balthazar Peruzzi.

Le quatrième livre est, sous le titre de *règles générales de l'architecture*, un traité des cinq ordres, où la doctrine de Vitruve se trouve exposée fidèlement, et savamment commentée.

Au cinquième livre, *Serlio* traite, comme le dit le titre qu'il lui a donné, *de diverses sortes de saints temples selon la forme des chrétiens*. L'auteur s'est borné à nous apprendre comment les temples des païens ont été changés en églises chrétiennes, et comment les autels destinés aux sacrifices des animaux ont pris la forme actuelle pour célébrer le saint sacrifice de la messe.

Le titre du sixième livre annonce qu'il est le recueil, dont on a parlé plus haut, de ces projets de portes rustiques, auxquels *Serlio* se plut à laisser s'exercer le caprice de son crayon pour occuper ses loisirs à Fontainebleau. On dit que les éloges qu'il entendoit prodiguer à la porte du palais bâti par le cardinal de Ferrare, et les copies qu'on lui en demandoit, lui firent naître l'idée d'en composer, selon le même goût irrégulier et capricieux, une trentaine qu'il accompagna de vingt autres d'un style sage et pur, comme pour servir de correctif au genre des premières, ou pour témoigner qu'il n'avoit prétendu que faire voir dans celles-ci la facilité qu'il y a d'être fécond lorsqu'on n'a en vue que de faire du nouveau.

Le septième livre de l'édition de 1569 renferme des observations sur la construction de différens bâtimens civils.

Les guerres civiles qui troublèrent le royaume sous Charles IX obligèrent *Serlio* de se retirer à Lyon. La goutte, peu de temps après, vint troubler la douceur du repos dont il avoit espéré jouir. Il se vit réduit à vendre, pour subsister, quelques-uns de ses dessins. Dans des momens plus calmes, il revint à Fontainebleau, où il finit ses jours en 1578, âgé de soixante ans.

Serlio compta, dit-on, parmi ses élèves le célèbre Philander, qui avoit commencé l'étude de l'architecture à Rhodès, et il ne lui fut pas inutile dans l'édition de Vitruve que celui-ci avoit entreprise. Le disciple fut de quelque secours à son maître, par ses connoissances littéraires, pour l'interprétation de la doctrine de Vitruve.

On a observé que *Serlio*, quoique fort attaché aux principes de l'architecte latin dans sa théorie, ne paroît pas y avoir été aussi fidèle dans la pratique; du moins on entend, par ce dernier mot, les details et les profils des cinq ordres dont il a donné les modèles dans ses traités. A cet égard, chaque architecte a pris les mêmes libertés. Vitruve lui-même n'est pas toujours d'accord avec les monumens antiques qui nous sont restés. Aussi doit-on regarder les règles que chacun propose, en ce genre, comme une espèce de moyen terme entre les nombreuses varietes qui doivent avoir résulté jadis, et qui résultent encore aujourd'hui, de toutes les causes accidentelles propres à modifier l'aspect, le caractère et les proportions des édifices.

SERPENTE. On appelle de ce nom une sorte de papier extrêmement fin et transparent, dont on se sert pour prendre le trait d'un dessin, d'une estampe. Pour le rendre plus transparent encore, on y passe une couche de vernis.

SERPENTIN, INE. Marbre ou pierre. Les anciens appelèrent *ophites*, du mot grec *ophis*, serpent, le marbre ou la pierre que nous nommons *serpentin* ou *serpentine*, parce qu'il a la couleur de la peau du serpent. En effet, son fond est noirâtre, avec des taches ou des raies vertes et jaunâtres. Cette matière est rare, et on ne l'emploie guère qu'en incrustations. Les plus grands morceaux qu'on en cite sont quelques tables dans les compartimens de l'attique intérieur du Panthéon à Rome, et dans la même ville deux colonnes à l'église de Saint-Laurent *in Lucina*. On en a fait des tables qui servent à l'ornement de quelques intérieurs de palais.

Il y a aussi du *serpentin* tendre qui vient d'Allemagne, et dont on fait des vases; mais on n'en use point dans les ouvages d'architecture.

SERRE, s. f. Considérée comme simple objet d'utilité dans la culture et le jardinage, la *serre* est un bâtiment dans lequel on retire, pour les mettre à couvert des rigueurs de l'hiver, les arbrisseaux ou les plantes qui ne sauroient résister au froid. On donne le nom de *serre chaude* à la *serre* où l'on construit des fourneaux qu'on pratique dans le local souterrain, d'où l'on dirige les tuyaux de chaleur qui tempèrent à volonté l'air du local occupé par les plantes. C'est par ce moyen qu'on parvient à avoir des fleurs, des fruits et des productions précoces.

Il est inutile de dire que la *serre* doit être exposée au midi, percée de façon à recevoir le plus qu'il se pourra les rayons du soleil, et garnie de grands vitraux à doubles châssis.

La *serre* devient naturellement un objet d'agrément dans les grands jardins; elle peut offrir à l'architecte le motif d'une composition heureuse quant à l'extérieur, et qui, dans son intérieur, fournisse une promenade ou un refuge contre les intempéries des saisons.

Une *serre* habilement construite, et disposée avec goût, où l'on cultive avec soin ces plantes exotiques qui fleurissent en toutes sortes de saisons, paroît surtout convenir à ce qu'on appelle un jardin d'hiver. Placée au bout d'un parterre, elle formera un point de vue qui peut devenir pittoresque en été par les variétés de vases remplis d'arbustes ou de plantes qu'on dispose en amphithéâtre, et qui ornent toutes les ouvertures. En hiver, lorsqu'on l'ouvre à certaines heures, elle fait quelquefois illusion, et produit une sensation qui contraste agréablement avec celle de la saison. Son interieur peut être aussi disposé de façon à offrir plusieurs allées pour la promenade, et des lieux de repos. On joint volontiers à la *serre* des volières qui semblent donner à ce lieu une sorte de vie et de mouvement, propres à rappeler ou à faire pressentir les charmes du printemps.

SERRÉ. On emploie ce participe comme adjectif, pour exprimer, en architecture, l'espacement que l'on donne aux colonnes, soit dans l'ancien ordre dorique des Grecs, soit dans cette ordonnance que Vitruve appelle pycnostyle, et où il recommande ces entrecolonnemens étroits dont *l'aspérité* donnoit à l'édifice un caractère plus mâle et plus solide. *L'aspérité* de Vitruve consistoit donc dans l'espacement des colonnes *serrées*.

SERRURE, s. f. Sorte de machine qu'on exécute en fer, en cuivre ou en bois, et qu'on applique à un ventail de porte ou d'armoire pour les fermer, et qui s'ouvre avec une clef.

Dans les temps reculés l'on employoit à la clôture des portes de beaucoup plus simples procédés. On se contentoit quelquefois d'attacher la porte avec des cordes, et le nœud de la corde faisoit l'office de nos *serrures*. D'autres fois on plaçoit transversalement dans l'intérieur de la maison et devant la porte un verrou de bois, supporté sans doute des deux côtés par un lien en fer; dans ce verrou étoit fixé un morceau de fer ovale, qui servoit à lier le verrou avec la porte et à l'y fixer. Ce fer étoit creusé, et dans l'intérieur il y avoit un écrou à cric dans lequel s'adaptoit un fer dont le bout étoit garni d'une vis, et qui tenoit lieu de clef. Lorsqu'on vouloit ouvrir cette espèce de *serrure*, on vissoit la clef dans le fer ovale creux, et on le retiroit; alors la porte, détachée du verrou, s'ouvroit, et on ôtoit celui-ci. On ouvroit ainsi les portes quand on étoit dans l'intérieur de la maison, et pour les fermer on remettoit le verrou et on y enfonçoit le morceau de fer creux ovale. Afin de pouvoir fermer et ouvrir lorsque l'on étoit en dehors de la maison, on tailloit dans la porte, au-dessus de l'endroit où étoit la noix, c'est-à-dire le fer ovale creux, une ouverture assez grande pour y pouvoir passer la main, enfoncer la noix dans le verrou ou la retirer.

Il y eut dans l'antiquité plusieurs autres manières de *serrure* dont le détail seroit ici hors de propos,

ces procédés n'ayant plus aucune application depuis que ces moyens plus ou moins grossiers ont été remplacés par l'art des modernes, chez lesquels des mœurs fort différentes et une multitude de besoins domestiques ont donné lieu à imaginer bien d'autres expédiens et de bien plus commodes. Chez les anciens d'ailleurs les portes des intérieurs des maisons, des armoires et des meubles, pouvoient se passer de *serrures*. On se contentoit d'y mettre le scellé avec un cachet, et cet usage est encore ce qui nous explique le nombre infini de sceaux et d'anneaux qui nous sont parvenus.

Aujourd'hui l'usage des *serrures* en fer est devenu général, et il forme une sorte d'art mécanique susceptible des plus nombreuses variétés. Ce qu'on appelle une *serrure* de sûreté est un assemblage de pièces plus ou moins compliquées. Les plus importantes sont les pênes, les ressorts, les moraillons, le foncet, le palastre, la cloison, les gâchettes, les auberons, les rouets, les rateaux, le canon, la broche, les estoquiaux, la bouterolle, les cramponnets, etc. Au dehors la *serrure* est garnie d'une entrée ou écusson.

On donne aux *serrures* différens noms. On dit :

Serrure a bosse. C'est celle dont la couverture est carrée et enfoncée, formant une cloison oblique ; l'entrée est percée au milieu de cette couverture, sur laquelle, au-dessus de l'entrée, sont placés intérieurement deux crampons portant un petit pêne, derrière lequel est un ressort monté sur un estoquiau. Son foncet porte quelquefois une broche avec un fer à rouet, ou une bouterolle ; au-dessus de l'entrée est une auberonnière par où passe l'auberon du morillon, à travers lequel passe le pêne pour fermer.

Serrure treflière. Est une *serrure* qui ne peut s'ouvrir que par un côté, qui n'a qu'une entrée. Telles sont les *serrures* à bosse et celles qu'on pose aux ventaux d'armoire, etc.

Serrure benarde. Est celle qui peut s'ouvrir des deux côtés, qui a une entrée dans la couverture ou le foncet, et une autre dans le palastre.

Serrure a houssette. *Serrure* dont le pêne est à demi-tour, se fermant de lui-même, en laissant tomber le couvercle d'un coffre.

Serrure a un pêne en bord. Est celle dont le pêne est plié en équerre par le bout et recourbé en demi-rond, pour faire place au ressort.

Serrure a deux fermetures. *Serrure* de coffre dont le pêne est fendu ou coudé en équerre, pour passer dans deux cramponnets. On en fait à trois, quatre fermetures, et au-delà, pour lesquelles on multiplie les ressorts. Ces *serrures* sont ordinairement composées de pênes à pignon, avec des crémaillères que la clef fait mouvoir.

Serrure a ressort. On appelle ainsi celle dont le pêne se ferme de lui-même par un ressort, et qu'on ouvre par un seul demi-tour de clef en dehors et en poussant un bouton par dedans.

Serrure a pêne dormant. *Serrure* dont le pêne ne peut être ouvert ni fermé que par le moyen de la clef, et qui a un ressort, lequel entre dans un cran à côté du pêne, et qui empêche qu'on puisse l'ouvrir avec le crochet.

Serrure a clenche, ou Loquet, ou Cadole. C'est une *serrure* à pêne dormant, qui porte un loquet sur le bord inférieur du palastre, lequel s'ouvre et se ferme par dehors et par dedans avec un bouton, un gland, ou une olive.

Serrure a passe-partout. *Serrure* qui a deux entrées l'une à côté de l'autre, et par conséquent qui est à deux clefs. Telles sont les *serrures* des appartemens, des maisons royales, et de divers établissemens. Ces *serrures* sont toutes différemment garnies ; elles ont chacune leur entrée particulière. Mais la seconde entrée est faite pour une clef qui doit être entre les mains du concierge, du maître de la maison, ou du supérieur, et cette clef a la propriété de pouvoir ouvrir les *serrures* de toutes les portes.

SERRURERIE, s. f. L'art de faire des serrures a donné son nom à l'art de la *serrurerie*, quoique les serrures fassent aujourd'hui la moindre partie d'une profession qui embrasse un très-grand nombre de travaux et d'emplois, lorsqu'on y comprend, comme cela se doit, les ouvrages si multipliés en fer, et les applications innombrables qu'on en fait, dans le bâtiment, à tous les accessoires d'utilité ou de décoration des édifices.

Il n'est ni dans l'esprit ni du ressort de ce Dictionnaire d'embrasser les procédés de travailler le fer. A ce dernier mot, nous avons cru devoir nous contenter de l'énumération des différens noms qu'on donne au fer selon sa grosseur, ses façons, ses usages et ses défauts. Ces nombreuses dénominations expliquent suffisamment toutes les variétés que le travail donne à cette matière, considérée généralement dans ses rapports avec la bâtisse. (*Voyez* Fer.)

La *serrurerie* en multiplie encore les emplois pour les besoins de la vie, par des travaux et des genres d'industrie dont le détail seroit la matière d'un ouvrage spécial.

La *serrurerie*, vue sous un rapport plus particulier avec l'art proprement dit de l'architecture, ne sauroit donc nous occuper qu'en considérant ses travaux comme pouvant, dans plus d'un emploi, contribuer à la décoration des édifices. Nous avons consacré déjà un article à l'emploi qu'on a fait des grands ouvrages de *serrurerie*, comme objets de clôture, sous le nom de *grille*. (*Voyez* ce mot.) Nous ne répèterons donc point ici que cet art peut, dans tous ses desins, s'approprier une multitude de formes, de

details, qui constituent la peinture et la sculpture d'ornement.

SERVANDONI, né en 1695, mort en 1766.

Cet artiste, qui s'est acquis dans le dernier siècle une très-grande célébrité, la dut à deux genres dont un seul auroit fait sa réputation. La peinture, qu'il cultiva d'abord, le conduisit aux études de l'architecture, et l'architecture, dont il posséda le génie, vint ensuite lui prêter les grands moyens qu'il mit en œuvre avec beaucoup d'éclat dans l'art des décorations de théâtre et de la composition des fêtes publiques.

Né à Florence, il y contracta d'abord un goût très-vif pour le dessin et la peinture. Le genre de peinture auquel il se livra dès ses premières années, et le maître dont il prit les premières leçons (le célèbre Pannini), influèrent bien certainement sur la direction que devoit naturellement suivre son génie. Pannini s'étoit fait alors remarquer par une espèce de compositions qui réunissoient les vues de paysage à celles des monumens ou des ruines de l'architecture antique. Cette réunion d'objets exige que le paysagiste soit architecte, ou que l'architecte soit paysagiste.

A cette école *Servandoni* commença à devenir l'un et l'autre. Ses tableaux de ruines et de paysage qui décorent aujourd'hui les cabinets des amateurs, furent les préludes des grandes conceptions auxquelles son talent devoit être un jour appelé.

Il lui falloit agrandir le cercle de ses études. Dans cette vue il alla à Rome, où il étudia sérieusement l'architecture sous Jean-Joseph de Rossi, mais plus utilement encore dans les monumens d'antiquité de la ville éternelle. Il ne s'étoit proposé d'abord que de mettre plus de correction et une plus grande vérité dans la représentation de ces magnifiques débris, que n'en mettent ordinairement les peintres du genre auquel il s'étoit adonné.

Servandoni paroissoit travailler pour la gloire plus que pour la fortune. Or, il arrive plus souvent à la gloire de donner la fortune, qu'à la fortune de conduire à la gloire. Sa renommée ne tarda point à s'étendre. Entraîné aussi par le goût des voyages, il passa en Portugal, où il peignit des décorations pour l'Opéra italien, et donna plus d'un projet de différentes fêtes. Les succès qu'il obtint passèrent ses espérances. Il fut decoré de l'ordre de Christ; c'est pour cela que depuis on l'appela généralement le chevalier *Servandoni*.

En 1724 il vint en France. Sa réputation, qui l'y avoit devancé, lui procura bientôt la direction des décorations de l'Opéra. Ce fut en 1728 qu'il développa pour la première fois, dans l'opéra d'*Orion*, la magie de son art. Tout Paris se trouva transporté près des embouchures du Nil, au milieu des ruines et des débris des pyramides. Il paroît qu'on connut pour la première fois, à ce théâtre, ce que peuvent produire d'illusion la belle composition des lignes, la vérité des formes propres aux monumens, le prestige des deux perspectives linéaire et aérienne, joints au charme de la couleur et à l'effet de la lumière.

Aussi, dès ce moment, le spectacle de l'Opera prit une forme nouvelle. Pendant l'espace d'environ dix-huit ans que la partie de ses décorations fut confiée à *Servandoni*, il en exécuta plus de soixante; et l'on convint qu'il avoit laissé bien loin derrière lui tous ses prédécesseurs. On met au nombre de ses plus belles compositions celles du palais de Ninus, du temple de Minerve, des Champs-Elysées, du palais du Soleil, et de la mosquée de Scanderberg, où la perspective, l'illumination et la richesse de l'exécution produisirent chez les spectateurs un enthousiasme extraordinaire.

Toutefois on jugea que l'artiste s'étoit surpassé lui-même dans la decoration du génie du feu pour l'opéra de l'*Empire de l'Amour*. L'heureuse disposition des lumières et le brillant des couleurs y produisoient un effet impossible à décrire. D'une urne transparente placée au milieu du théâtre sembloient partir des rayons lumineux, qui jetoient sur toute la décoration un éclat que les yeux avoient de la peine à soutenir. *Servandoni* eut dans ses decorations un mérite qui manque en général à beaucoup de ces ouvrages, où les décorateurs, se croyant libres de tout faire, s'affranchissent souvent des liens, non-seulement du vrai, mais même du vraisemblable. Pour lui, il ne se permettoit aucune élévation d'édifices dont le plan n'auroit pas pu justifier la possibilite en exécution.

En 1731, l'académie royale de Peinture et Sculpture l'admit dans son sein, comme peintre paysagiste. Son morceau de réception fut une composition fort pittoresque, où se trouvoit représente un temple avec des ruines.

L'année suivante, *Servandoni* exposa son modèle du portail de Saint-Sulpice, et bientôt la première pierre en fut posée. Nous en parlerons à la fin de cet article, avec ses autres travaux d'architecture, pour ne pas interrompre la suite des entreprises décoratives qui ont acquis à son nom une si grande célébrité.

Les décorations scéniques ne sont ordinairement qu'un accessoire aux plaisirs du théâtre, et n'y contribuent qu'en complétant l'effet du spectacle. Mais tel fut le talent de *Servandoni* en ce genre, et telle l'admiration du public, qu'il parvint à attirer la foule par une espèce de spectacle qui consistoit uniquement en décorations. En 1738 il obtint la jouissance de la salle des machines aux Tuileries, et il y donna de nombreuses représentations, non pas seulement de certaines vues d'édifices célèbres, mais de véritables drames, si l'on peut dire, où les personnages n'étoient que les accessoires, et dont l'objet principal étoit une succession de scènes destinées particulièrement à parler aux yeux.

Dans la même année, *Servandoni* eut deux occa-

sions d'exercer d'une autre manière son rare talent pour la décoration.

La première fut la fête donnée pour la paix. Il fut chargé d'exécuter le monument qui devoit servir au feu d'artifice. Il fit une grande construction de forme pyramidale, sur un plan carré. Un grand soubassement étoit orné de pilastres doriques, au-devant desquels on voyoit des statues figurées en marbre, représentant la Paix, l'Abondance et d'autres personnages allégoriques; la masse pyramidale étoit couronnée à son sommet par un globe plein d'artifice.

Dans la seconde fête donnée à l'occasion du mariage d'Élisabeth de France avec don Philippe, infant d'Espagne, *Servandoni* surpassa tous ceux qui l'avoient précédé en ce genre, et l'opinion est encore qu'il n'y a été surpassé par personne. Il avoit choisi pour emplacement de ses décorations l'espace que parcourt la Seine, depuis le Pont-Neuf jusqu'au Pont-Royal, heureuse situation pour faire participer au spectacle un nombre prodigieux de spectateurs. Ce fut sur les terrains qu'occupe la statue d'Henri IV, et en avant du Pont-Neuf, que fut construit le bâtiment devant servir à l'exécution du feu d'artifice. Ce bâtiment étoit un temple de forme parallélogramme, entouré de colonnes doriques de 4 pieds et demi de diamètre, et de 32 pieds de hauteur. Toutes les richesses de l'architecture en ornemens, en bas-reliefs, en statues, y avoient été prodiguées. Sur ce temple, consacré à l'Hymen, s'élevoit un attique avec une terrasse, soutenant un couronnement qui portoit à 80 pieds l'élévation de toute cette masse. Entre le Pont-Neuf et le Pont-Royal on avoit construit, sur deux bateaux accouplés, un salon octogone. Les bateaux étoient cachés par des rochers qui sembloient sortir de l'eau. Huit escaliers conduisoient à une terrasse dont le salon occupoit presque toute la superficie. Il étoit formé par huit arcades, d'où pendoient des lustres en transparens colorés. Du milieu du salon s'élevoit une colonne isolée, avec de pareils transparens rangés par étage. L'intérieur de cette vaste pièce, destinée pour la musique, étoit garni de gradins en amphithéâtre, occupés par les musiciens. Louis XV et toute sa cour honorèrent cette fête de leur présence, et plus de quatre-vingt mille spectateurs purent y assister commodément.

Servandoni reprit avec encore plus d'éclat et de succès les travaux de son spectacle de décoration. En 1740 il composa la Descente d'Enée aux enfers, et il y fit exécuter sept changemens de scènes. Le sujet qu'il avoit choisi permettoit beaucoup plus de variétés et de contrastes que les précédens. Il favorisoit au plus haut point les passages rapides des ténèbres à la lumière, du terrible au gracieux. L'artiste paroît avoir, dans ce spectacle, atteint la perfection : ce que l'admiration des spectateurs lui témoigna de la manière la plus incontestable.

L'énumération de toutes les inventions de *Servandoni* en ce genre alongeroit beaucoup trop cet article, sans ajouter à sa gloire. Qu'il nous suffise de citer encore les titres de plusieurs autres compositions, telles que le retour d'Ulysse à Ithaque en 1741, et l'année suivante l'histoire de Léandre et Héro ; en 1754 la forêt enchantée du Tasse, en 1755 et années suivantes, l'histoire d'Alceste, la conquête du Mogol par Tamas-Kouli-Kan, la chute des anges rebelles d'après Milton.

En 1755, *Servandoni* fut mandé à la cour du roi de Pologne, électeur de Saxe. Il y fit les décorations de l'opera d'*Aëtius*. Ses succès lui méritèrent, outre un présent considérable, vingt mille francs d'appointemens, avec le titre d'architecte décorateur de Sa Majesté polonaise.

Mais des monumens d'une plus longue durée devoient procurer à *Servandoni* une gloire moins fugitive, et lui assigner un rang plus honorable dans les arts. Un vaste monument, l'église de Saint-Sulpice à Paris, avoit été commencé en 1646, sur les dessins de Leveau. La première pierre en avoit été posée la même année par la reine Anne d'Autriche, alors régente du royaume. Les travaux, interrompus en 1678, ne furent repris qu'en 1718, sous la conduite d'Oppenord, directeur général des bâtimens et jardins du duc d'Orléans, alors régent du royaume. Cet architecte jouissoit en son temps d'une grande réputation comme dessinateur ; mais si l'on consulte le recueil gravé de ses œuvres, on remarque en lui un des héritiers du goût licencieux qui avoit perverti l'architecture en Italie dans le siècle précédent, et un continuateur de l'école des Borromini et des Guarini.

C'étoit surtout dans les portails d'églises que la bizarrerie de cette école s'étoit le plus hardiment développée. La grande hauteur des nefs dans les temples chrétiens, les diversités d'élévation et de plan, n'avoient guère permis d'appliquer à la décoration de leurs frontispices l'unité et la simplicité des péristyles du temple antique, et nous avons montré ailleurs (*voyez* Portail) les difficultés qu'éprouvèrent les plus grands architectes modernes à coordonner la hauteur des devantures d'église avec les dispositions régulières qu'exigent les ordres de colonnes.

L'église de Saint-Sulpice, une des plus grandes et des plus élevées qu'il y ait, alloit subir l'application banale de ces ordonnances plaquées, et à masses irrégulières, que le goût du temps et la routine avoient accréditées. Les fondemens du portail étoient déjà jetés, et cette grande composition alloit être continuée sur les dessins d'Oppenord. C'est dire assez qu'elle auroit offert ce faux système de lignes contournées ou brisées, de formes ondulées, dans lequel on s'étoit habitué à chercher la richesse et la variété de l'art.

Servandoni parut. Il présenta un nouveau modèle, qui resta pendant un an exposé à la critique. L'ascendant de sa réputation, et peut-être aussi l'attrait

de la nouveauté, lui conquirent tous les suffrages.

C'étoit en effet une nouveauté alors qu'une façade d'église formée par des lignes droites, qu'une ordonnance régulière de colonnes, qu'une architecture où enfin les ordres reparoissoient avec leur véritable emploi, avec leur caractère propre, avec la pureté de leurs profils, avec la justesse de leurs proportions. Ajoutons que *Servandoni* avoit le goût du grand, et que dans son portail il sut réunir à des masses larges, imposantes et variées, une disposition qui, avec un couronnement, s'il eût été digne d'elle, seroit peut-être la plus heureuse qu'on ait jusqu'ici imaginée, pour s'adapter à la grande élévation de nos églises.

En montant l'architecture de son portail sur une aussi grande échelle, en adoptant le parti de ses deux ordonnances, sans ressaut, sans avant et sans arrière-corps, dans une longueur de 184 pieds, il trouva le moyen de donner à l'ensemble une grande majesté, et de procurer à l'église un porche d'une très-vaste étendue. La partie la plus remarquable de cette masse est sans contredit celle de l'ordre inférieur, dont le caractère et les détails se rapprochent, beaucoup plus qu'on ne l'avoit fait jusqu'alors, du caractère et de la forme de l'ancien dorique grec, dont à cette époque on connoissoit fort peu les monumens. *Servandoni*, obligé de donner une grande solidité au support de l'étage supérieur, a pris le parti de doubler les colonnes de son rez-de-chaussée, non, comme l'avoit fait Perrault à la colonnade du Louvre, dans le sens de la longueur, mais dans le sens de la profondeur de la galerie formée par les colonnes. De cette sorte, les colonnes, lorsqu'on les voit en avant, ont l'avantage de l'isolement, et surtout celui de donner des entrecolonnemens égaux, et des espaces parfaitement réguliers pour les triglyphes et les métopes. On diroit, à la vue de son ordre dorique, que *Servandoni* auroit eu quelque avant-goût de ce dorique grec dont il est à douter toutefois qu'à cette époque il ait pu avoir une connoissance positive. Il y a dans le genre des cannelures à vive arête, dans la manière large et ferme à la fois de son chapiteau, de ses triglyphes, de ses mutules, quelque chose de grandiose qu'on ne trouve point dans presque tous les doriques de l'école de son temps.

Le second étage de ce portail offre une galerie en arcades, dont les piédroits sont revêtus d'un ordre adossé de colonnes ioniques. Il paroît certain que *Servandoni* avoit établi un fronton au-dessus de cette ordonnance. Ce fronton, entre les deux tours qui flanquent ce frontispice, devoit-il faire un heureux effet? Peut-être n'y a-t-il pas lieu de le regretter. On prétend qu'ayant été frappé de la foudre en 1770, il en étoit venu à menacer ruine. On le détruisit tout-à-fait, et au-dessus de l'entablement de l'ordre ionique on éleva des statues qui portoient sur des piédestaux qu'on voit encore. Il seroit à souhaiter qu'on les y replaçât. Si le fronton étoit de trop entre les deux masses qui pouvoient démentir son emploi, une rangée de statues corrigeroit peut-être le grand vide qui règne entre les deux tours.

Ces tours, qui accompagnent le portail, s'y trouvent fort habilement jointes, sans en rompre l'unité. Plus d'un changement a déjà eu lieu dans les masses qui en forment les deux étages supérieurs. Un architecte, nommé Maclaurin, leur fit subir une première modification qui ne fut pas heureuse. Depuis, M. Chalgrin fit un projet beaucoup plus d'accord avec le tout. Ce projet n'a reçu encore son exécution que dans une des deux tours. Il reste à terminer la seconde selon le même dessin.

Une grande place en avant de l'église étoit entrée dans le plan général de *Servandoni*. Une seule maison qu'on voit encore, et qui est d'une très-solide construction, indique le caractère d'habitations simples et nobles à la fois dont il auroit entouré cette enceinte. Mais ce local resta long-temps sans pouvoir être deblayé; depuis quelques années, l'étendue qu'on lui a donnée ne permet plus de faire revivre les projets de cet architecte.

Dans le très-grand nombre d'inventions qui exercèrent son génie, on a coutume de comprendre un modèle et des dessins de temple pour les Grands-Augustins, à Paris, les projets d'un arc de triomphe à la porte de la Conférence, d'un grand théâtre avec toutes ses dépendances, mais surtout d'une place qui devoit être celle de Louis XV, entre les Tuileries et les Champs-Elysées. Cette place, destinée aussi aux fêtes publiques, auroit rassemblé dans ses galeries vingt-cinq mille personnes, sans compter la foule innombrable que l'enceinte même auroit pu contenir. Elle devoit être ornée de trois cent soixante colonnes et de cent trente-six arcades, tant intérieures qu'extérieures.

Lorsqu'on pense à la quantité d'ouvrages de tout genre dont *Servandoni* fut chargé, tant en France qu'en d'autres pays, et qui ont assuré à son nom une gloire aussi étendue que durable, on est porté à croire qu'il auroit dû laisser une immense fortune. Il n'en fut rien. C'est qu'il ne comprit jamais ce que signifie le mot *économie*. Ami de la bonne chère et de la joie, c'étoit un besoin pour lui d'associer à ses plaisirs de nombreux amis, car les amis de cette sorte ne sont jamais rares. L'argent fuyoit de ses mains plus vite qu'il n'y venoit, et les poursuites de ses créanciers le forcèrent plus d'une fois de chercher une retraite en d'autres pays.

Après beaucoup de voyages, de travaux, de contre-temps, il vint de nouveau se fixer à Paris, où il cessa d'être occupé, et mourut en 1766.

SERVI (Constantin de), né à Florence en 1554, mort en 1622.

Cet artiste, d'une famille des plus distinguées de Florence, fut tout à la fois peintre, ingénieur et architecte.

Il voyagea par toute l'Europe, et son mérite personnel lui mérita l'accueil de toutes les cours.

Le grand sophi de Perse le demanda au grand-duc Cosme de Médicis. *Constantin de Servi* se rendit en Perse, où il demeura environ un an; mais on ignore à quels travaux il fut employé.

De retour à Florence, il eut la surintendance de tous les ouvrages de la galerie et des travaux de la magnifique chapelle de Saint-Laurent. On sait que les ouvrages dont il s'agit ici sont ces mosaïques composées de pierres précieuses, que les Italiens appellent *lavoro a commesso*. De ce genre sont ces belles tables qui ornent les plus riches cabinets, et qui forment des espèces de tableaux ou compositions de toutes sortes d'objets propres à être exécutés avec des pierres précieuses, dont les couleurs répondent à celles des objets naturels eux-mêmes. Ce sont particulièrement des plantes, des fleurs, des coquilles, des oiseaux, etc.

Constantin de Servi alla en Angleterre, où il s'attacha au prince de Galles, qui le nomma surintendant de ses palais, avec une pension de 800 écus romains.

D'Angleterre il passa en Hollande, où il fut employé par les états-généraux de ce pays. Il s'y attira l'estime de tout le monde, et surtout celle du comte Maurice de Nassau. Il y fit le dessin du palais que ce prince vouloit faire construire pour sa résidence à La Haye. De retour en Toscane, il devoit envoyer au prince le modèle en relief de cet édifice. On ne sait ni si l'envoi eut lieu, ni si le projet reçut son exécution.

Après beaucoup d'autres excursions en divers pays de l'Europe, *Constantin de Servi* se fixa définitivement en Toscane, où le grand-duc, dans le dessein de se l'attacher, lui donna le commandement de Lucignano.

SERVICE, s. m. Ce mot est employé, dans la bâtisse, pour exprimer le transport des matériaux, soit du chantier au pied du bâtiment, soit de cet endroit sur le tas.

Plus un édifice est élevé, plus le *service* est long et difficile, lorsqu'on arrive au terme de son achèvement.

On donne ce nom à plus d'un échafaudage que l'on construit, dans les bâtimens, pour le service de leur bâtisse. On dit un *pont de service*, un *escalier de service*, etc.

SERVITUDE, s. f. Ce terme appartient à la jurisprudence des bâtimens. On le définit un droit sur la propriété d'autrui, pour un passage, pour un jour, pour un évier, ou toute autre sujétion à laquelle un voisin est légalement soumis.

La *servitude* s'appelle *active* ou *passive*. On l'appelle *active* à l'égard de celui qui en profite, et *passive* à l'égard de celui qui en souffre.

La *servitude* s'appelle *réciproque*, quand deux voisins ont l'un sur l'autre un droit pareil.

Il y a des *servitudes* pour un temps; il y en a d'autres à perpétuité. (On peut consulter sur cet objet les *Lois et Coutumes des bâtimens*, par Desgodets.)

Nous distinguerons *servitude* de *sujétion*. Le premier de ces mots, ainsi qu'on l'a dit, exprime, dans les bâtimens, certaines conventions stipulées entre voisins et garanties par les lois. Le second, beaucoup plus général, exprime une multitude de rapports plus ou moins gênans auxquels l'architecte est tenu d'avoir égard, dans la conception et l'exécution de ses projets; et ces rapports dépendent des besoins divers, souvent des caprices des particuliers, quelquefois aussi des convenances locales et impérieuses du terrain et de son site. (*Voyez* Sujétion.)

SÉVÈRE, SÉVÉRITÉ. On donne ce nom, dans tous les arts, à une sorte de goût, de style, de manière dont un ouvrage est conçu et exécuté, et par suite on le donne encore à l'ouvrage même.

Sévère est l'opposé d'*agréable*. Le style *sévère*, dans un édifice, est celui qui n'y admet que ce qui constitue le nécessaire et neglige toutes les formes, tous les ornemens accessoires, d'où résulte l'impression de la variété, de la richesse et du luxe.

Le plus nécessaire dans un edifice, quel qu'il soit, est sans contredit la solidité. Mais l'architecture exige le mérite de la solidité, d'abord dans la réalité de la chose, ensuite dans son apparence. La solidité réelle et positive peut tenir uniquement, et à certains matériaux, et à certain emploi de ces matériaux, dont l'effet n'aura aucun rapport sensible avec le goût, ni avec les impressions de nos sens. Mais la solidité apparente résulte de certaines dispositions de masses, d'un certain accord entre les pleins et les vides, d'une certaine rectitude de lignes qui produisent l'impression de la qualité qu'on appelle *sévérité*.

Ainsi des masses uniformes, de grandes surfaces lisses, de grandes parties rectilignes sans ressaut, sans interruption, porteront le caractère d'une grande solidité, parce que l'instinct seul, sans parler du raisonnement, nous apprend que le temps et la destruction ont moins de prise sur ce qui est simple que sur ce qui est composé. (*Voyez* Solidité.)

Qui ne voit, au contraire, que la diversité des masses, la multiplicité des percés, les plans contournés et mixtilignes, ne peuvent point ne pas produire, pour l'esprit, le sentiment de foiblesse et d'inconsistance, comme ils doivent en opérer l'effet dans la réalité?

Ce qu'on appelle *sévérité*, en architecture, tiendra donc à une grande simplicité de plan, à une grande uniformité d'élévation, et aussi à une grande économie d'ornemens.

On entend peut-être mieux la *sévérité* sous ce dernier rapport.

Effectivement, c'est ainsi qu'on l'explique et qu'on

la définit dans les arts du discours. On y distingue le style *sévère* et le style orné. Le premier est celui des écrivains et des orateurs ordinairement les plus anciens, qui, dans chaque sujet, occupés principalement des choses plus que des mots, jaloux d'instruire plutôt que de plaire, de prouver en s'emparant de la raison plutôt que de l'imagination, ont négligé les charmes de la diction, et préféré la solidité de la logique aux fleurs de la rhétorique. On reconnoît le style orné à une certaine prétention dans la variété des tournures, dans le choix des formes, dans la recherche des images, dans le soin de flatter agréablement l'oreille par des mouvemens cadencés et des chutes variées.

Il en est de même du style *sévère* en architecture. Les maîtres de ce style se font remarquer par l'attention qu'ils portent, avant tout, aux qualités fondamentales de l'art de bâtir, par le soin qu'ils ont de ne rien mettre de superflu dans leurs compositions, de s'en tenir à l'expression propre de chaque caractère, et à l'exécution scrupuleuse des proportions de chaque ordre, de ne rien innover dans les types reçus, de subordonner les ornemens, c'est-à-dire l'agréable à l'utile, aux formes constitutives des membres dont se compose le corps d'un édifice.

Si l'on veut retourner cette définition, et prendre l'inverse de chacune des notions qu'elle renferme, on trouvera qu'il s'est donné, dans l'architecture, un style remarquable par l'affectation de nier ou de dissimuler ce qui est le principal d'un édifice, et de faire prévaloir sur le nécessaire précisément ce qui est le superflu; par la prétention à une variété de formes, de lignes, de contours, tendante à détruire toute idée d'ordre, de type constitutif et indicatif de chaque caractère, remarquable surtout par l'ambition des nouveautés, par le désir de flatter les yeux au préjudice du plaisir de l'esprit et de la raison.

En appliquant la notion de ces deux styles aux monumens de l'architecture, il n'y a personne qui ne range sous l'indication du premier, c'est-à-dire du style *sévère*, le plus grand nombre des édifices du quinzième et du seizième siècles. Je dis le plus grand nombre, parce qu'il s'y en trouve, parmi ceux du quinzième, quelques-uns, surtout à Florence, où la *sévérité* peut paroître excessive, et d'autres, parmi ceux du seizième siècle, qui tiennent un milieu très-heureux entre la *sévérité* et le relâchement des principes; car la *sévérité* a aussi différens degrés. Mais personne n'hésitera d'appliquer la notion du second style, c'est-à-dire opposée au style *sévère*, au goût qui régna dans le dix-septième siècle.

L'idée précise de *sévérité*, en architecture, peut être rendue sensible à l'esprit comme aux yeux, dans les ordres, par le dorique grec, où le principe de solidité, de nécessité, d'utilité, se trouve écrit en caractères qu'aucun œil ne peut méconnoître.

Cette idée se manifeste encore clairement dans certains édifices du genre de ceux qui ne sauroient, sans une inconvenance révoltante, admettre ni les variétés de formes, ni le luxe des ornemens, ni les badinages des détails auxquels le caprice aime à se livrer. Tels sont des portes de citadelles ou de fortification, des prisons, des arsenaux, des magasins, etc.

SEUIL, s. m. C'est la partie inférieure d'une porte, ou la pierre qui est entre ses tableaux. Elle ne diffère du pas qu'en ce qu'elle est arasée d'après le mur.

Le *seuil* a quelquefois une feuillure pour recevoir le battement de la porte mobile.

SEUIL D'ÉCLUSE. (*Terme d'architecture hydraulique.*) Pièce de bois qui, étant posée de travers entre deux poteaux, au fond de l'eau, sert à appuyer par le bas la porte ou les aiguilles d'une écluse ou d'un pertuis.

SEUIL DE PONT-LEVIS. Grosse pièce de bois avec feuillure, arrêtée au bord de la contrescarpe d'un fossé, pour recevoir le battement d'un pont-levis quand on l'abaisse. On l'appelle aussi *sommier*.

SGRAFFITO. Mot italien qui exprime un certain genre de peinture ou plutôt de dessin en grisaille sur mur, et qu'on a traduit jadis en français par le mot *égratigné*, *manière égratignée*. C'est ce que signifie en effet le mot italien, et ce mot exprime assez bien la nature du procédé par lequel on exécute cette sorte de dessin, ou, pour mieux dire, de gravure sur murailles.

Voici comment on y procède:

On forme sur le mur en maçonnerie qu'on veut ainsi décorer, un enduit fait de sable et de chaux, où l'on mêle une cendre de paille brûlée, qui donne au mortier, en raison de la quantité qu'on y en introduit, une teinte noirâtre ou grisâtre plus ou moins forte. Lorsque la couche de ce mortier est sèche, on y passe une teinture de chaux délayée dans de l'eau de colle. Dessus cette teinture blanche on trace les dessins de la composition qu'on veut exécuter, avec des cartons ou papiers piqués, en faisant usage d'un petit sac rempli de charbon pilé, qu'on frappe sur le trait indiqué par les petits trous de piqûres, de façon que la poussière passant à travers ces trous, marque les traits du dessin en points noirs.

Le peintre se sert alors d'une pointe de fer pour fixer son trait, ou de plusieurs pointes en manière de fourchette, qui forment des hachures, lesquelles enlevant la teinte blanche, et découvrant l'enduit du mortier noir qui est dessous, produisent, d'une manière très-expéditive, un dessin en grisaille, c'est-à-dire en blanc et noir. Il est encore facile de former des demi-teintes, en passant par endroit un gris léger sur les parties qu'on veut éteindre.

On a jadis usé fréquemment, à Rome, de cette

manière de décorer les murailles, à peu de frais, et encore aujourd'hui la pratique-t-on à Gênes au dehors des maisons. Cette méthode de décoration, plus simple que la fresque, a encore l'avantage de mieux résister aux injures du temps. Quelques restes de *sgraffito* de la main de Polydore, élève de Raphaël, ont subsisté jusqu'à nos jours, et il est à croire que le plus grand nombre a dû sa destruction, moins au laps du temps qu'aux changemens survenus dans beaucoup des habitations qui en étoient ornées.

SIÉGE, s. m. Dans son acception ordinaire, ce mot signifie un meuble fait pour s'asseoir. Il s'en fait de toutes sortes de matières et de formes diverses. On donne en effet ce nom et à des meubles portatifs et mobiles, et à des bancs de pierre, tels que les degrés des théâtres anciens, où s'asseyoient les spectateurs.

Les *siéges*, par la dignité de quelques-uns de leurs usages, par la richesse de leur matière, par la beauté de leurs formes et la variété de leurs ornemens, ont été jadis et sont encore quelquefois d'importantes compositions, où le génie de la décoration architecturale trouve à s'exercer.

L'antiquité nous a laissé quelques monumens durables du goût que ses artistes portèrent à de tels ouvrages. On a trouvé dans l'Attique deux *siéges* sculptés en marbre, et dont les ornemens désignent clairement l'usage. La partie antérieure présente deux chouettes d'un assez grand relief, et qui semblent supporter soit la banquette, soit les bras du *siége*. Sur la partie latérale d'un de ces deux *siéges* est sculptée la table où l'on plaçoit les couronnes, les palmes et les differens prix donnés aux vainqueurs dans les jeux du stade. Il est bien probable que ce sont les *siéges* des agonothètes ou juges des combats.

Plus d'un *siége* de marbre ou de porphyre s'est trouvé dans les ruines des thermes à Rome, et orne aujourd'hui les musées de cette ville.

Mais de tous les objets auxquels le nom général de *siége* convient, il n'en est point qu'on puisse comparer, pour la grandeur, la richesse et le goût de la composition, aux trônes des divinités, surtout de celles qui étoient d'or et d'ivoire. Nous en renvoyons la description au mot Trone des divinités. (*Voyez* Trone.)

SIGNINUM (Opus). C'est le nom que donne Vitruve (*lib.* II, *cap.* IV; *lib.* VIII, *cap.* VII) à une sorte de mortier dont on faisoit usage pour les puits et les citernes. On mêloit ensemble cinq parties de sable pur et deux de chaux. On remuoit bien ce mélange, et on y mettoit de petits morceaux de pierre ou de tuf du poids d'environ une livre; ensuite on le battoit avec des masses de bois garnies de fer. Selon Pline, on faisoit aussi le *signinum opus* avec des tuiles pilées et de la chaux.

SILVANI (Gherardo), né en 1579, mort en 1675.

Silvani fut un des derniers architectes du seizième siècle à Florence, c'est-à-dire de ceux qui persistèrent dans ce goût sage, pur et grandiose, auquel cette ville doit d'être encore aujourd'hui, dans ses monumens, une des belles écoles de l'architecture.

Il devint architecte, comme beaucoup l'étoient devenus avant lui, sans avoir fait de l'art de bâtir sa première ou principale étude. Né de parens très-honorables, mais déchus de leur fortune par l'effet des causes politiques, *Silvani*, tout en se livrant aux occupations du négoce dans la maison de son père, nourrissoit déjà la passion qui devoit faire de lui un artiste célèbre. Il fut placé pour apprendre la sculpture chez Valerio Cioli, un des plus habiles maîtres de ce temps; mais il le perdit au bout d'un an. Il perdit encore, au bout de trois mois de séjour dans son école, le célèbre Bandini. Une autre sorte de fatalité l'empêcha d'entrer chez Jean de Bologne. Un sort plus heureux le fixa chez Jean Caccini, où il trouva enfin à être employé selon son mérite.

Il faut lire dans Baldinucci, qui en fait mention avec le plus grand soin, les détails de tous les travaux auxquels *Silvani* dut enfin sa réputation comme sculpteur, et les occasions qui le firent architecte.

Ce fut en 1612 qu'il fut chargé de rebâtir la grande chapelle de Saint-Pierre-Majeur; il en fit le modèle de relief, en donna les dessins, et exécuta en entier l'ouvrage tel qu'on le voit aujourd'hui.

Vers le même temps, le grand-duc Cosme II ayant dessein d'agrandir le palais Pitti, commanda un modèle à *Silvani*, en concurrence avec Jules Parigi. Il nous manque un dessin pour bien comprendre l'idée que Baldinucci nous a transmise du projet de *Silvani*. Sa description donne toutefois à croire que ce fut une très-grande conception. Peut-être que sa grandeur même en empêcha l'adoption. Il arriva, comme on l'a vu souvent ailleurs, qu'on se rabattit au projet le plus économique, celui de donner deux ailes au palais.

Silvani ne fut pas plus heureux dans le projet et le modèle de palais que lui avoit commandé l'archiduchesse d'Autriche, Marie-Madeleine, pour sa campagne de Poggio Imperiale. *Silvani* étoit un homme doux, modeste, ennemi de toute brigue, qui ne paroissoit jamais que quand il étoit appelé; et il ne manque jamais d'hommes qui, sans être appelés, et même parce qu'on ne les appelle point, se présentent toujours les premiers. Or, notre architecte trouva long-temps sur son chemin de pareils hommes. Cependant il dut à la meilleure de toutes les protections, celle du talent, d'assez nombreuses occasions de l'exercer, d'agrandir le cercle de ses entreprises, et d'augmenter sa fortune. Jusqu'alors les travaux de la sculpture y avoient presque uniquement contribué; mais ayant épousé la petite-fille du célèbre Bernard

Buontalenti, dont il eut quatorze enfans, il dut s'adonner de préférence à l'architecture.

Il seroit difficile, dit Baldinucci, de nombrer tous les ouvrages qui remplirent le cours de sa longue vie. Nous trouvons qu'il refit à neuf le palais du comte Alberto de Bardi; qu'il en éleva un autre très-grand et très-beau au podestat de Montale; qu'il restaura et embellit la chapelle des Salviati dans l'église de Santa-Croce; qu'il exécuta, d'après son modèle, une très-belle maison de campagne pour le sénateur Alexandre Guadagni; qu'il termina le bâtiment de Pierre Guicardini, ainsi que le grand escalier et la chapelle commencés par Cigoli, et que la mort l'avoit empêché d'achever; qu'il restaura et refit, dans un goût plus moderne, l'église de Saint-Simon, avec la décoration du grand autel, du chœur et des chapelles; qu'à Volterra, il termina un palais pour l'amiral Inghirami, qu'il lui commença une maison de campagne, ouvrage que la mort de l'amiral fit abandonner.

A Pistoia, *Silvani* acheva la plus grande partie du nouveau palais de la Sapienza; à Florence, l'Oratoire commencé jadis par Caccini son maître. On met au nombre de ses plus grands travaux la restauration, ou pour mieux dire le renouvellement du palais de Luca degli Ablizzi, et où l'on admira l'habileté avec laquelle il sut, profitant des vieilles bâtisses, les transformer en une toute nouvelle architecture. Tous les travaux qu'on vient de citer, il les exécuta dans le court espace de six années.

L'église des Théatins avoit été commencée par Matteo Nigetti, qui en négligeoit l'exécution. On fut obligé de lui donner un successeur. *Silvani* fut chargé, non de continuer, mais de recommencer l'entreprise. Il fit un nouveau modèle sur un plan beaucoup plus étendu, et il trouva un moyen ingénieux d'augmenter le local destiné à l'habitation des religieux, placée sur un espace étroit, et qui ne permettoit aucun agrandissement. Il rebâtit, dans le même temps, le couvent de Sainte-Marie des Anges, dont étoit supérieur son frère don Salvador *Silvani*.

Le savant Jean-Baptiste Strozzi commanda à *Silvani* de lui faire une façade pour son palais, près de la Trinité. Strozzi étoit aveugle. Mais telle étoit alors l'influence des mœurs, particulièrement sur l'architecture, que tout homme riche devoit annoncer par l'extérieur de sa maison son goût et son amour pour les arts. Ainsi, quoique privé, par son infirmité, de pouvoir jouir de la décoration de son palais, Strozzi n'en eut pas moins l'ambition de payer son tribut à l'usage de son temps, et l'on rapporte qu'à défaut de la vue, le tact lui servit à connoitre et à juger le modèle que *Silvani* lui présenta. On peut, ce nous semble, affirmer que ce nouveau moyen de critique ne le trompa point, et l'on s'en convaincra en voyant la façade de ce palais, rapportée par Ruggieri, tom. III, pl. 52 de son *Studio d'Archittetura civile*. Milizia, dans la vie extrêmement abrégée d'un des architectes les plus féconds qu'ait produits la Toscane, n'a consacré que deux lignes au jugement de ce palais, qui, dit-il, a trois étages *mal proportionnés*. On ne voit pas sur quoi repose cette laconique censure. Les trois étages dont il s'agit nous paroissent, au contraire, offrir, non pas, si l'on veut, un modèle de façade bien original, mais très-certainement une conformité fort heureuse avec les meilleurs ouvrages du seizième siècle. *Silvani*, comme Baldinucci nous l'apprend, ne fit autre chose que la façade de ce palais (*la facciata di sua casa*). Dès-lors, il dut l'adapter à des divisions en largeur et hauteur déjà données. C'est donc des détails qu'il faut porter un jugement, plutôt que de la conception d'un nouvel ensemble. Or, on peut affirmer que toutes les portes des fenêtres, que leurs chambranles, les ordres qui les décorent, que les intervalles des étages, que la porte d'entrée, les pilastres qui la flanquent, ainsi que ceux des angles du bâtiment, l'entablement dorique qui les surmonte, sont autant de parties et de détails où se retrouvent le style, la manière et les principes des plus habiles prédécesseurs de *Silvani*. Peut-être y auroit-il à critiquer, dans cet ensemble, comme un peu étrangères à la composition, les petites fenêtres de nécessité, en œil-de-bœuf, de l'étage d'en haut; peut-être encore y désireroit-on un entablement qui couronnât toute cette masse d'une manière plus digne d'elle.

Il faut citer comme un des meilleurs ouvrages de *Silvani* et des beaux monumens de Florence, le palais Capponi (*in via Larga*). L'architecture, outre mille difficultés dépendantes des sites, des terrains et de toutes sortes de sujétions qui entravent le génie de l'artiste, éprouve encore de plus grands obstacles de la part des ordonnateurs, qui souvent veulent plus qu'ils ne peuvent, et après avoir accepté des projets au-dessus de leurs moyens, se trouvent forcés de les rapetisser ou de les laisser imparfaits. C'est ce qui arriva au palais Capponi. Le propriétaire se lassa de l'entreprise qu'il avoit approuvée, ou plutôt de la dépense qu'elle exigeoit. Il obligea *Silvani* d'en réduire l'élévation déjà fort avancée. Or, on conçoit ce que peut perdre, aux yeux des gens de goût, un édifice dont tous les rapports avoient été calculés, lorsqu'on en vient, par la suppression d'une partie de son élévation, à lui donner une largeur qui semble alors disproportionnée. Malgré ce défaut, qu'on ne doit pas imputer à l'architecte, ce palais est encore un des plus remarquables monumens de l'architecture toscane.

Silvani éprouva un désagrément d'un autre genre au palais qu'il fit pour les frères Castelli, riches négocians de cette époque, et qu'on appelle aujourd'hui le palais *Marucelli*. Les frères Castelli, avant de s'adresser à *Silvani*, s'étoient ingéré à en donner eux-mêmes les projets, et en avoient commencé l'exécution sous la direction de gens peu versés dans l'art. Ils eurent enfin recours à *Silvani*, qui fut obligé,

pour réduire à un meilleur dessin les constructions malhabilement commencées, sans perdre toute la dépense déjà faite, de se soumettre à des données fort gênantes, tant de la part des travaux qu'il falloit conserver, que pour satisfaire aux caprices des propriétaires. Toutefois ce palais, considéré surtout dans sa façade, fut jugé en son temps, et l'est encore aujourd'hui, comme un des excellens ouvrages entre tous ceux qu'on admire à Florence.

La réputation de *Silvani* s'élevant de jour en jour, le grand-duc Ferdinand II ne crut pas pouvoir confier à un talent plus éprouvé la place d'architecte de la cathédrale, qui venoit de vaquer par la mort de Jules Parigi. Ce grand édifice avoit besoin de plus d'une réparation. *Silvani* y en opéra de plus d'un genre et des plus importantes, soit en déchargeant les reins des voûtes du poids de matériaux inutiles qu'on y avoit laissés, soit en renouvelant plusieurs parties de charpente, tous travaux qui améliorèrent singulièrement la construction. Mais il eut encore l'ambition de donner enfin un frontispice à cette grande basilique, qui, comme plusieurs autres à Florence, étoit restée imparfaite dans sa façade. Cependant son projet n'eut pas plus de succès que beaucoup d'autres, et Sainte-Marie-des-Fleurs, ce chef-d'œuvre du quinzième siècle, est arrivée jusqu'au dix-neuvième sans avoir pu recevoir ce complément, sujet perpétuel de concours et de débats restés sans décision.

Le vieux pont de Pise étoit tombé dans une crue d'eau du fleuve, l'an 1635. Il fut question d'en rebâtir un nouveau. *Silvani* fut appelé pour en donner les dessins. Son avis étoit de diminuer, autant qu'il seroit possible, le nombre des arches, et par conséquent des piles. Il proposoit de faire le pont à une seule pile, c'est-à-dire de deux arches, ou de trois arches, avec deux seules piles; et il en présenta le modèle, avec l'engagement de terminer le tout au plus tard en trois années. Mais survint entre les concurrens un certain Bartolotti, qui se fit fort d'exécuter le pont sans pile et d'une seule arche. Il le fit en effet, mais le 1er janvier 1644 le pont s'écroula. Plusieurs années s'écoulèrent, et après un assez long temps, on en vint à le rebâtir avec trois arches et deux piles, selon le projet de *Silvani*. Toutefois il n'eut pas l'honneur de l'exécution. Son grand âge l'eût empêché de se livrer à ce travail, et l'ouvrage fut confié à Francesco Nave, architecte romain.

Aucun architecte n'a peut-être à offrir une liste d'ouvrages aussi nombreuse que *Silvani*, ce qu'on peut attribuer à trois causes : l'infatigable activité de l'artiste, la longueur d'une carrière poussée jusqu'à quatre-vingt-seize ans, mais surtout l'état de l'architecture, et le goût, ou pour mieux dire l'usage du temps où il vécut. Chaque âge amène avec soi des causes différentes, dont les effets se réalisent dans les œuvres de bâtir. Lorsque de grandes choses ont été faites et produites en architecture, le goût s'en propage, et de proche en proche un certain courant de mode tend à tout renouveler. C'est ce qui étoit arrivé au temps de *Silvani*. Les deux siècles qui le précédèrent avoient mis l'architecture dans le plus grand honneur. De toutes parts s'étoient élevés de grands et magnifiques monumens; les princes, les grands, de simples particuliers opulens, avoient mis leur ambition dans la grandeur et la beauté de leurs habitations. Ces exemples produisirent de nombreuses imitations. Chacun voulut, selon ses moyens, suivre le mouvement imprimé au luxe. Il se crée alors, pour tous les degrés d'ambition, un certain art de remettre à neuf les anciens bâtimens, de les changer d'habit, si l'on peut dire, et de leur redonner une physionomie plus moderne. C'est l'âge des refaçons, des restaurations, des remaniemens, et cet âge-là fut celui où vécut *Silvani*.

On l'a déjà vu occupé de semblables soins, et Baldinucci va encore se contenter d'énumérer les travaux infinis (dit-il) qui l'occupèrent en ce genre. *Le infinite restaurazioni e riduzioni al moderno di chiese di ville di nostri cittadini*, etc. De ce nombre furent la *villa* du sénateur Ugolini à San-Martino a Strada; celle de Guichardini à Valdipesa; celle de Giulio Morelli et du sénateur de la même famille, ainsi que leur maison à Florence; le casin du marquis Salviati, et son palais d'habitation; la villa du sénateur Luigi Altoviti a Romituzzo; la maison du prieur Sébastien Ximenès; la villa du sénateur Lorenzo Strozzi à Valdipesa; la maison du chevalier del Rosso, ainsi que sa façade; celle de Jean-André del Rosso; celle du marquis Vincenzio Capponi; le superbe salon du palais Galli, dans la rue de Pandolphini; la grande salle du palais Pucci; la façade de la maison Gianfigliazzi, sur le bord de l'Arno. Quelques-uns de ces édifices et d'autres encore, soit couvens, soit églises, entièrement construits par lui, furent son ouvrage en propre. Mais le plus grand nombre ne fit pas moins d'honneur à son talent, par l'intelligence et l'habileté avec lesquelles il sut redonner, en quelque sorte, une nouvelle existence à d'anciennes bâtisses conçues sans goût et executées sans aucune considération d'art.

Silvani ne fut pas moins recommandable par ses qualités morales que par ses talens. Ce fut un homme de bonnes mœurs, désintéressé, charitable, appliqué à tous ses devoirs, et les remplissant avec le zèle le plus scrupuleux. L'extrême vieillesse où il parvint ne le ralentit jamais, surtout dans la surveillance de la cathédrale confiée à ses soins. On raconte qu'il ne diminua rien de l'assiduité de ses inspections, continuant de monter tout seul les centaines de degrés qui conduisent au sommet de la coupole et de la tour. Tout ce qu'on put obtenir de lui fut qu'il se fît accompagner de quelqu'un, et il choisit pour aide et pour compagnon un ouvrier de la fabrique, centenaire lui-même.

SIMBLEAU, s. m. C'est le cordeau ou la ficelle avec quoi les charpentiers tracent une circonférence, lorsque sa grandeur surpasse la portée d'un compas.

SIMÉTRIE. (*Voyez* SYMÉTRIE.)

SIMONE (IL CRONACA.) (*Voyez* l'*article* POLLAIOLO.)

SIMPLE, SIMPLICITÉ. Nous réunissons d'autant plus volontiers, sous ces deux mots, les notions de la qualité qu'ils expriment, que le mot *simple*, qui est un adjectif, s'emploie souvent aussi substantivement; et l'on dit le *simple*, en l'opposant au *composé*. On dit le *simple*, comme on dit le *beau*, le *grand*, pour la *beauté*, la *grandeur*, etc.

Le *simple* donc, ou la *simplicité* est, dans tous les arts, une qualité essentielle, en tant qu'elle est un des principes les plus actifs et les plus sensibles du plaisir que leurs ouvrages nous procurent.

En effet, de quelque genre que soient ces ouvrages, qu'ils soient de nature à s'adresser plus particulièrement ou à l'intelligence, ou à l'imagination, ou au sentiment, ou à toute autre des facultés de notre ame que l'on voudra, et qu'ils s'y adressent soit par un de nos sens, soit par un autre, ce que demande avant tout chacune de ces facultés, et ce que veut chacun des sens qui leur sert de ministre, c'est de concevoir, de se figurer et de jouir facilement.

Ainsi, nous demandons aux idées et aux images de se présenter à notre ame dans l'ordre le plus clair, et sous des formes qui se laissent saisir sans confusion.

C'est cette manière d'être des idées, des formes, des lignes, des contours et de leurs figures, que nous appelons *simplicité*.

Il y a entre la *simplicité* et l'unité des rapports qui font très-facilement confondre la nature et les effets de chacune. Cependant leurs notions sont distinctes. Lorsque Horace a dit..... *sit quodvis simplex duntaxat et unum*, il n'a probablement pas entendu réunir ces mots comme de parfaits synonymes, comme l'expression redondante d'une seule et même notion. Quoiqu'il soit vrai de dire que les effets de ces deux qualités doivent souvent se rencontrer ensemble, que le principe d'unité empreint dans un ouvrage y est peut-être le résultat de l'esprit de *simplicité*, et que réciproquement là doit régner le mérite de la *simplicité*, où se découvre le principe d'unité, toutefois l'analyse métaphysique sait appliquer à chacune un caractère distinctif.

L'*unité* consiste, particulièrement dans les arts d'imitation, à produire la liaison de toutes les parties avec le tout, à ramener tous les détails à un point fixe, à faire enfin que chaque chose, en quelque genre que ce soit, offre une combinaison nécessaire, d'où l'on ne puisse rien détacher sans que l'ensemble en soit détruit. (*Voyez* UNITÉ.)

On voit qu'une semblable qualité doit réellement coopérer aux effets qu'on attend de la *simplicité*.

Cependant nous dirons que de son côté la *simplicité*, à l'égard des arts d'imitation, consiste à établir, dans les élémens dont se compose chaque ouvrage, l'ordre le plus naturel, à en disposer les idées et les images avec cette économie qui nous les présente comme le fait la nature, c'est-à-dire de manière que le principal n'y soit jamais offusqué par les accessoires, que tous les détails y soient distribués et gradués en leur rang pour faire valoir et briller l'ensemble.

Il y a au reste, dans le développement de la théorie de ces deux qualités, tant d'applications diverses, que de nombreux volumes n'en épuiseroient pas la matière. Il en est de la *simplicité* comme de l'unité. Il doit y avoir de l'unité dans la conception première d'un ouvrage; dans son plan, dans son but, dans ses moyens d'exécution.

Nous en dirons autant de la *simplicité*; et comme tous les arts se tiennent par un lien commun, il n'y a point de précepte applicable, sur le sujet dont il s'agit, à l'éloquence, à la poésie, à la musique, à la peinture, qui soit étranger à l'architecture.

Trois sortes de *simplicité* doivent donc se trouver dans l'œuvre de l'architecte. *Simplicité* de conception dans le plan général d'un édifice; *simplicité* dans l'effet général qui doit en manifester le but; *simplicité* dans les moyens d'où dépend son exécution.

C'est dans la conception première, ou le plan général d'un édifice, que la *simplicité* doit avant tout régner. J'entends par conception et plan de l'édifice, l'idée fondamentale qui repose sur la nature et la destination du monument.

Tout ouvrage d'architecture est un assemblage de parties, auxquelles l'architecte donne l'être. Considéré sous ce rapport très-abstrait, il y a sans doute un art d'assembler ces parties pour le plus grand plaisir des yeux, qui doit entrer aussi dans les combinaisons du génie de l'artiste. Mais l'architecture n'existant au fond que par et pour les besoins de la société, l'architecte entendroit mal les obligations qui lui sont imposées, si, dans ses plans et ses conceptions, il bornoit son art et le mérite de la *simplicité* à tracer des lignes dont la régularité, l'uniformité et la symétrie, pourroient recommander l'ensemble, mais indépendamment de ce que la raison y doit désirer. L'antiquité, sans doute, nous a transmis en plus d'un genre d'édifice des modèles de *simplicité*, dans les plans, que l'architecte doit toujours avoir le désir d'imiter. Toutefois nous dirons que c'est plus encore l'esprit de cette *simplicité* que sa réalité, qu'il doit s'approprier. Les mœurs des sociétés modernes, des besoins plus compliqués, des institutions d'un autre genre, ont établi d'assez grandes différences entre des monumens consacrés, si l'on veut, au même emploi chez les anciens et chez les mo-

dernes, mais qui ne peuvent plus admettre dans leur disposition une parfaite ressemblance.

Ainsi le type du temple grec n'est quelque chose d'aussi simple, sous tous les rapports, que parce que les formes du culte extérieur, c'est-à-dire les pratiques et les cérémonies religieuses, prescrivoient on ne peut pas moins de sujétions à l'architecte. La diversité des climats en met également une très-grande dans les intérieurs d'un grand nombre de monumens. Sans aucun doute, toutes ces causes exigent, pour la conception des plans, une plus grande multiplicité de choses et de détails chez les modernes. Mais la *simplicité*, entendue comme elle doit l'être, et non réduite mathématiquement à la moindre expression, brillera tout autant, et peut-être avec plus de mérite et d'éclat, dans la composition d'un monument que des besoins nombreux et divers tendent à compliquer. Un très-grand nombre de pièces ou de divisions peut se trouver distribué sur une vaste étendue de terrain, de manière à se développer avec clarté par une succession de dégagemens qui les fasse parcourir facilement sans présenter à l'esprit et aux yeux l'idée ou l'image d'un labyrinthe.

Il appartient surtout à la nature, ou à la destination de l'édifice, d'inspirer à l'architecte la pensée générale qui doit servir de type à son invention; car il n'est pas de monument que son emploi ne doive assujetir à une première donnée simple, qui devient le premier régulateur de sa composition. Quelque diversité et quelque multiplicité que présente dans ses détails le programme d'un édifice, il s'y trouvera toujours le mérite de la *simplicité*, si l'artiste a su subordonner toutes ses parties à un motif général qui en contienne, si l'on peut dire, l'explication. Ce motif général est pour l'architecture ce qu'il est pour les compositions poétiques. Le poëme le plus étendu, le plus varié dans les divers chants dont il se compose, peut reposer également sur un sujet *simple* dans sa nature, et dès-lors susceptible de développemens qui, pour être nombreux, ne détournent jamais l'attention de l'objet principal. Or, tel est en tout genre l'avantage de la *simplicité*, dans ce qui est la conception première d'un ouvrage.

La seconde sorte de *simplicité* dans un monument, avons-nous dit, est celle de son effet. J'entends par le mot *effet*, l'impression que tout ouvrage fait sur nous. Cette impression, dans les œuvres de l'architecture, résulte particulièrement de ce qu'on appelle l'élévation, qui, pour le plus grand nombre des hommes, constitue l'essentiel d'un monument, et qui, pour tout le monde, est réellement ce que la figure extérieure est à tous les corps. Il y a sans doute entre le plan et l'élévation une connexion naturelle, mais dont l'effet n'est saisi que par le petit nombre. En beaucoup de cas aussi, une élévation vicieuse, compliquée, tourmentée dans ses détails, peut avoir lieu sur un plan simple et judicieusement ordonné.

La *simplicité* d'effet exige donc que l'ordonnance générale d'une élévation se développe par des lignes peu interrompues. L'usage des ressauts, des avant-corps, ne doit avoir lieu qu'autant qu'une nécessité sensible l'exige. Il y a toujours, dans les partis d'architecture les plus *simples*, dans l'emploi le plus uniforme des ordres et de tous leurs accessoires, assez de détails pour empêcher l'effet d'un édifice de tomber dans la monotonie. Imaginer des élévations mixtilignes, pour y introduire sans besoin des diversités, c'est faire de l'architecture un jeu vraiment puéril, c'est dégrader l'art en substituant à l'idée d'utile et de nécessaire, qui doit toujours s'y manifester pour contenter la raison, celle de caprice et d'arbitraire, qui ne feroit d'un édifice qu'un ouvrage de mode, genre de goût qui ne peut appartenir qu'aux productions d'un luxe éphémère.

La *simplicité* d'effet résulte également de l'emploi judicieux et modéré des ornemens. C'est une erreur en architecture, comme dans tous les autres arts, de croire qu'en fait d'ornemens la richesse dépende de la prodigalité. Tout ce qui devient trop abondant devient vil. La surcharge des ornemens en déprécie infailliblement la valeur. La confusion, qui est le résultat de cette exagération, détruit, pour l'œil et pour l'esprit, l'impression et le sentiment qu'on a voulu produire. Oui, le *simple* est en tout, non le principe, mais le vrai moyen de l'art d'orner, c'est-à-dire de donner aux ornemens leur valeur. Si cette valeur leur manque, ils ont manqué leur but. Qu'est-ce qu'un moyen qui ne produit pas son effet? Tous les ouvrages de l'esprit, les inventions du poëte, les compositions de l'orateur ou de l'écrivain, nous démontrent que toujours, et en tout pays, l'abus des images, l'emploi continuel des figures ou des ornemens du style, en appauvrissant le discours, font naître le dégoût ou l'indifférence pour les richesses qu'on y prodigue. Il suffit de même de se représenter, en idée, l'effet d'un de ces péristyles, de ces frontispices de monumens, où une succession bien ordonnée de parties, de membres, de profils, d'ordres, de chapiteaux, de détails d'ornemens, a lieu sur des fonds lisses; sur des vides bien ménagés, où toutes ces choses sont réparties avec une économie qui permette à l'œil de les parcourir avec facilité, et à l'esprit d'en saisir aisément la raison, d'en embrasser l'ensemble et les détails, et d'y admirer le lien qui les unit. Que l'on compare à cette impression celle que font éprouver soit les monumens de l'Inde, dans leurs compositions bigarrées d'une multitude de formes ou de découpures multipliées, soit les frontispices de ces églises gothiques surchargés de sculptures sans nombre, où nul repos n'est offert aux yeux, et où la confusion des détails opère sur l'esprit le même effet que celui d'une foule dans laquelle on ne peut distinguer personne. On aura, je pense, dans ce parallèle, l'idée la plus claire de la qualité qu'on appelle *simplicité* d'effet, en archi-

tecture, et de la confusion qui en est le contraire.

Le troisième genre de *simplicité* qui nous a paru devoir caractériser essentiellement l'ouvrage de l'architecte, est celui des moyens d'exécution.

Ce qu'on doit entendre ici par moyens d'exécution comprend une idée plus étendue qu'on ne pense, en la restreignant aux seuls procédés de la construction. Ce n'est pas que la *simplicité* dans ces procédés ne soit un des élémens matériels de la qualité morale dont il s'agit ici surtout. Effectivement, partout où l'art de bâtir, moins développé par la pratique ou par la science, a formé les premières constructions, on observe que la plus grande *simplicité* regna dans les conceptions, les plans et les élévations. Ce fut peu à peu et avec le secours d'instrumens plus variés qu'on osa mettre aussi plus de variété dans l'emploi des matériaux, qu'on substitua des voûtes aux plates-bandes, qu'on s'enhardit à faire porter des masses les unes sur les autres, à élever de plus en plus les plafonds et les couvertures, à ployer enfin toute espèce de matière au gré des contours qu'on voulut donner à la forme générale du bâtiment.

Il est dans la nature de l'homme et de toutes ses inventions de ne s'arrêter jamais. Si la nouveauté a des bornes, le désir du nouveau n'en a point, et l'on en veut même lorsqu'il n'y en a plus. Cependant on prend pour tel le bizarre et l'extravagant, et c'est en ce genre, il faut l'avouer, qu'il n'y a plus de terme. Le simple est un, comme la vérité. Le composé est comme le faux; ses diversités sont infinies. Qui pourroit nombrer celles du mauvais goût en architecture, lorsque l'abus de la science de construire vient lui prêter ses difficultés, ses problèmes, ses solutions, ses porte-à-faux, ses badinages, ses tours de force?

J'en ai dit assez pour faire comprendre comment le trop simple dans les moyens d'exécution peut comprimer ou arrêter l'essor du génie de l'architecture, et combien l'abus de la diversité dans les procédés de la construction peut y introduire de caprices qui la dégradent. La *simplicité* d'exécution tient donc le milieu entre ces deux excès. Elle ne se refuse point à la grandeur, à la hardiesse, aux mouvemens heureux des plans et des élévations; mais elle veut que tout ce que produisent, soit l'art, soit la science même, rende aux yeux un compte facile et clair de la manière dont tout est exécuté; que l'ouvrage non-seulement soit solide, mais le paroisse à l'œil le moins expérimenté.

La *simplicité* d'exécution ou du système de construction a une double influence sur les ouvrages. Je parle de l'influence morale ou de celle du goût. Il a été plus d'une fois question, à plus d'un article de ce Dictionnaire, du système imitatif de la construction primitive en bois qui devint le type de l'architecture grecque, et nous avons eu plus d'une occasion de montrer que, de tous les modèles fournis par les besoins locaux et par l'instinct de chaque contrée à l'imitation que l'art peut en faire, celui de la construction en bois (ou de la cabane) doit nécessairement procurer à l'architecture ce juste milieu qui réunit la variété à la *simplicité*.

On aperçoit dès-lors que le système de construction émané de l'imitation dont on parle, ayant produit un ensemble de formes qui doivent leur raison au modèle qu'elles suivent, plus l'architecte restera fidèle aux données de ce type primitif dans les procédés de sa construction, plus la forme générale de son édifice acquerra de *simplicité*. Nous avons fait voir ailleurs que c'est pour avoir abandonné ce principe originaire, que l'architecture, libre de toute règle, tomba dans ce chaos de bizarreries où il ne fut plus possible de trouver un terme aux écarts de la raison, parce qu'il étoit impossible de leur trouver un principe.

La supériorité de l'architecture grecque sur toutes les autres provient très-certainement de la nature de son principe, à la fois *simple* et varié. C'est dans ce principe, considéré comme moyen d'exécution, que la construction trouve la solidité, qui repose elle-même sur la *simplicité* : c'est dans ce principe que la composition trouve l'obligation de respecter cette alliance du besoin avec le plaisir, qui n'est elle-même que l'union de la raison et du goût dans les formes que l'art donne aux édifices.

On doit reconnoître la même influence de ce principe sur ce qu'on appelle la décoration, ou l'art d'orner l'architecture. Quel terme assigner aux inventions du goût d'orner, quel frein aux caprices et à la confusion de tous les élémens décoratifs, si l'action du principe constitutif de l'art n'intervient comme régulateur en ce genre? La *simplicité*, qualité essentielle dans ce qui fait l'ornement de l'architecture, trouve dans la *simplicité* du système de construction ou d'exécution, tout à la fois son principe, sa règle, et l'exemple de ce juste milieu en deçà ou au-delà duquel on n'aperçoit que luxe ou pauvreté.

SIMPULE, s. m. (en latin *simpulum*). C'est le nom que les anciens Romains donnoient à un vase servant aux sacrifices. Il servoit à faire des libations. Probablement on en usoit aussi, ce que semble indiquer la forme de son anse, pour puiser du liquide dans un autre vase plus grand. Les cabinets d'antiquités conservent de ces sortes de vases en bronze.

On les voit aussi fréquemment figurés comme ornemens en bas-relief, soit sur les superficies latérales des autels en marbre, soit dans les frises, ou autres emplacemens de l'architecture. Ils y sont ordinairement réunis à d'autres instrumens de sacrifices, tels que la patère, l'aspergille, etc.

La religion chrétienne a, dans les pratiques de son culte, admis plus d'un objet auquel on trouve de la ressemblance avec ceux du paganisme. Ainsi quelques-uns des vases qui servent au saint sacrifice ont dû inspirer aussi aux artistes d'en répéter l'image dans les ornemens des temples. C'est par une suite fort naturelle de cet esprit d'imitation, qu'on voit

sculptés sur plusieurs espaces des membres de l'architecture des églises, certains vases qui rappellent la forme du *simpulum* antique.

SINGE, s. m. Machine composée d'un treuil tournant sur deux chevalets faits en croix de Saint-André, qui a des leviers, bras ou manivelles à chacune de ses extrémités, pour le faire tourner. Cette machine sert à élever des fardeaux au haut d'un bâtiment, à tirer les terres de la fouille d'un puits, et à monter ou descendre les moellons et le mortier.

On appelle encore *singe* un instrument composé de règles mobiles les unes au-dessus des autres, dont on se sert pour copier des dessins et les réduire. On donne aussi à cet instrument le nom de *pantographe*.

SINGLER, v. a. C'est tracer des lignes par un cordeau tendu, et qu'on a blanchi ou noirci auparavant avec une poussière qui se détache sur le corps où l'on veut faire un tracé, par le mouvement de vibration qu'on donne à la corde.

Singler est aussi, dans le toisé, prendre avec un cordeau le pourtour d'une voûte, le développement des marches d'un escalier et de sa coquille, ou avec une bande de parchemin contourner les moulures d'une corniche et de tout autre ornement qui ne peut pas être mesuré avec le pied ou la toise.

SINGLIOTS, s. m. pl. On appelle ainsi les foyers ou centres de l'ovale du jardinier, autour desquels glisse le cordeau circulaire qui sert à le tracer.

SIPARIUM. (*Voyez* Rideau.)

SISTRE, s. m. Instrument de musique originaire d'Égypte, et qui vint à Rome avec les superstitions de ce pays. Nous n'en faisons ici mention que comme étant un symbole de l'art égyptien, et pouvant encore, dans certains cas, figurer en façon d'ornement dans quelques compositions d'architecture.

SISTYLE. (*Voyez* Systyle.)

SITUATION, s. f. Se dit particulièrement, en architecture, de la manière dont un édifice, par le lieu qu'il occupe, se présente à la vue du spectateur.

Les villes, pour la plupart, sont des résultats de causes naturelles, qui ont déterminé leur première fondation et leur accroissement dans certains lieux, par préférence à d'autres. Parmi ces causes naturelles, on peut compter la qualité du territoire, la proximité d'une rivière, la salubrité du site, garantie par telle ou telle exposition. Les causes politiques ont encore influé sur le choix des positions qu'exige ou que conseille, pour les cas de guerre, la position des lieux escarpés et montueux. De là beaucoup de villes situées sur des hauteurs, et qui présentent au paysagiste des aspects pittoresques et variés, sorte d'avantage ou d'agrément qui n'entra jamais pour rien dans les raisons qui firent naître une ville en de tels endroits.

S'il n'est guère possible que des raisons d'agrément ou de beauté visuelle déterminent l'emplacement des villes, il n'est ni rare ni difficile que l'art et le goût président au choix d'une *situation* convenable aux monumens dont les cités s'embellissent, et l'on en citeroit plus d'un exemple si ces choses n'étoient pas trop connues. On ne sauroit dire combien un grand édifice placé sur une hauteur qui domine la ville, reçoit d'une telle *situation*, de grandeur et de majesté, et combien il en communique à tout ce qui l'entoure. Il est ainsi des *situations* que donne et peut seule donner la nature; il en est d'autres qui sont à la disposition des hommes. L'ouverture d'une grande rue en face d'un édifice, une place proportionnée à ses dimensions, des percées multipliées, qui, en y aboutissant de différens côtés, contribuent à le faire voir de loin, sous tous ses aspects, sont des moyens de faire valoir sa *situation*; et ces moyens peuvent dépendre de la prévoyance des ordonnateurs, ou quelquefois résulter, après coup, des améliorations que procure la saine police des villes. Mais il importe beaucoup que de tels soins accompagnent, dès leur origine, la création des monumens, tant il est quelquefois difficile d'obtenir, surtout dans les villes populeuses, les terrains nécessaires à une belle *situation*.

La connoissance de la *situation* qu'on destine aux édifices est une des premières obligations que l'architecte doit s'imposer.

Quoiqu'il y ait dans l'architecture une beauté positive, qui se fonde sur plus d'un point indépendant des accompagnemens d'un édifice, il y a toutefois un mérite d'accord et d'effet, qui tient aux relations de l'espace et du lieu qu'il occupe. Un édifice n'est pas de nature, comme un tableau, à ne pouvoir être vu que d'un point déterminé, au-delà ou en-deçà duquel on ne voit point, ou l'on voit trop et trop peu. Les masses de l'architecture doivent satisfaire le spectateur à des points d'éloignement divers; c'est pourquoi certains détails auront besoin d'être prononcés avec plus ou moins de saillie et d'énergie, pour correspondre à l'effet qu'ils doivent produire de loin.

On a donné plus d'une raison de la grande saillie que la sculpture imprima aux figures des métopes du temple dorique de Minerve à Athènes. Outre le besoin de correspondre à la saillie des figures en ronde bosse du fronton, il m'a toujours semblé que ce temple, placé sur l'Acropolis, devant être vu de toutes les parties de la ville, l'artiste avoit dû prendre en considération l'effet que ce couronnement de l'édifice pouvoit produire de loin, pour être d'accord avec celui de la densité des colonnes.

Quelle règle prescrire à l'architecte sur cette matière? Aucune, ce me semble. Il y a de ces convenances que le goût seul fait apprécier. Les effets

produits par les *situations*, c'est-à-dire par les différentes manières dont l'œuvre de l'architecte, selon les distances, se présente à la vue, sont si nombreux, que l'artiste n'est tenu que de choisir entre les plus importans. Il doit régler en conséquence, sur quelques-uns de ces points de vue, la proportion et la saillie, tant de la masse générale que de la masse particulière, quoique subordonnée, de chacune des parties.

SOCLE, s. m. *Zoccolo*, en italien, vient du latin *soccus*, chaussure.

Ainsi on a comparé le corps inférieur sur lequel s'élève, soit un piédestal, soit une colonne, à la semelle ou sandale qui se trouve placée sous le pied de l'homme.

Effectivement le *socle*, à quelque espèce d'objet qu'il s'applique en architecture, est toujours le corps qui sert de support à tous les autres membres.

Dans les corps isolés, tels que colonnes, piédestaux, bases quelconques, le *socle* est un solide, carré le plus souvent, qui a moins de hauteur que de largeur, et qui se place sous les moulures et profils. On lui donne aussi le nom de *plinthe*.

On appelle *socle continu* le même objet placé de même au bas d'une ordonnance ou d'un bâtiment, mais qui, au lieu d'être isolé, règne de niveau dans une façade, comme tous les autres profils. (*Voyez* SOUBASSEMENT.)

SOFITE ou **SOFFITE**, s. m. De l'italien *soffito*, qui veut dire plafond. On peut user de ce nom en français, comme étant synonyme du mot plafond, et il exprimera le dessous d'un plancher, surtout de celui qui, formé par des solives croisées, offre les compartimens ornés de rosaces qu'on appelle *caissons*. Effectivement le mot *plafond*, par sa composition, ne rend point, ou rend mal l'image de ces dessous de plancher.

Au reste, on a plus ordinairement appliqué en français le mot italien *soffite* à ces surfaces vues en dessous des architraves, par exemple, ou des larmiers, et qui reçoivent, selon le caractère de chaque ordre, plus ou moins d'ornemens, et des ornemens de divers genres.

Ainsi l'ordre dorique a ordinairement les *soffites* de sa corniche ornés de gouttes faites en forme de clochettes, disposées sur plusieurs rangs correspondant au droit des gouttes qui sont en bas des triglyphes.

L'ordre ionique nous montre quelquefois le *soffite* de sa corniche orné de petites rosaces séparées par de petits denticules.

Le *soffite* de la corniche dans l'ordre corinthien est, selon la progression de richesses affectées à cet ordre, divisé en compartimens de petits caissons ornés de rosaces et séparés par des modillons en forme de consoles sculptées avec enroulemens.

SOIGNÉ, adj. Quelles que soient les beautés de tout ouvrage d'art, quelque mérite fondamental qu'offre un édifice, dans sa conception, son plan et son ordonnance, il laissera beaucoup à désirer, si une exécution *soignée* ne donne à chaque partie ce fini qui en complète la forme, et qui, par un faire précieux, relève jusqu'à la valeur d'une matière commune ou vulgaire.

Sous ce rapport, l'architecture participe à quelques-unes des propriétés de la sculpture (*voyez* SCULPTURE), qui entre pour beaucoup dans son travail; aussi doit-elle encore lui emprunter le charme que cet art donne à ses ouvrages, en imprimant à leur matière ce fini mécanique, distinct sans doute de celui que donne la science, mais qui le fait briller avec plus d'avantage, et qui a encore celui de plaire aux yeux du plus grand nombre.

Le *soigné*, le rendu précieux dans les œuvres de l'architecture, comme dans tout autre ouvrage, peut sans doute se rencontrer avec des formes vicieuses, des détails incorrects et un ensemble défectueux. Or, il est certain que ce fini dont on parle ne peut ni corriger ni compenser le vice élémentaire du fond des choses; aussi ne le donne-t-on ici que comme un complément des autres mérites. J'ajouterai qu'il forme toujours un préjugé favorable à l'opinion qu'on prend et de l'artiste et de son travail.

SOL, s. m. Du latin *solum*. C'est la superficie de la terre, l'aire proprement dite, la place sur laquelle on élève un bâtiment.

Les Latins employoient aussi ce mot pour exprimer une superficie quelconque distincte du terrain, et sur laquelle on élevoit différens objets. Ainsi Pline (ou pour mieux dire Varron), décrivant les cinq corps pyramidaux du tombeau de Porsenna, qui en formoient l'amortissement, et qui par conséquent portoient sur une superficie fort élevée au-dessus du terrain, dit: *Suprà quas uno solo quinque pyramides.* Il faut entendre et traduire *uno solo* par une *seule plate-forme*.

SOLES, s. f. pl. On appelle ainsi toutes les pièces de bois posées de plat, qui servent à faire les empattemens des machines, telles que grues, engins, etc. On les nomme *racinaux*, quand au lieu d'être plates elles ont presque autant d'épaisseur que d'étendue.

En maçonnerie, on entend par *soles* les jetées de plâtre au panier que les maçons font avec la truelle pour former les enduits.

SOLIDE, s. m. Ce mot devient un substantif quand on l'emploie, par exemple, dans l'usage de la géométrie, pour exprimer ou signifier un corps qui a trois dimensions, longueur, largeur et profondeur.

On emploie encore ce mot substantivement, en architecture et dans les constructions, pour désigner

entre autres choses un massif ou un corps épais en maçonnerie. On le dit aussi du fond d'un terrain dans les fondemens d'un édifice.

SOLIDE, adj. des deux genres. (*Voyez* SOLIDITÉ.)

SOLIDITÉ, s. f. Qualité essentielle de l'art de bâtir, de laquelle dépend particulièrement la durée des édifices, et qui fait aussi une partie plus importante qu'on ne pense de leur beauté; disons même que, sans le mérite de la *solidité*, ceux de l'agrément, de la commodité, de la richesse, perdroient bientôt leur valeur.

Il est dans la nature de l'homme d'estimer et de chercher tout ce qui peut rendre ses œuvres durables. Comme il existe en lui un sentiment invincible, qui le porte à prolonger la durée de son existence, tant au physique, par les moyens conservateurs de la santé et par la reproduction de son être, qu'au moral, par le désir de perpétuer son souvenir et son nom, il ne se peut pas que ce sentiment n'agisse point également sur les ouvrages de ses mains. Or, l'architecture est, entre tous les arts, celui qui peut le plus satisfaire ce désir de perpétuité, qui est le propre des nations comme des particuliers.

Les peuples anciens nous ont laissé à cet égard de mémorables exemples de cette passion, et des moyens que sait employer, pour la satisfaire, l'art de bâtir. Les restes d'une infinité de leurs édifices déposent, jusque dans leurs ruines, des soins qu'on avoit pris d'assurer leur durée par la *solidité* attachée à leurs matériaux et à la manière de les employer. L'état de destruction du plus grand nombre de ces monumens n'a rien qui contredise l'opinion qu'on avance ici. Tous les efforts de l'homme en effet ne peuvent rien produire d'éternel. L'idée d'immortalité, à l'égard des productions de la créature, n'est qu'une hyperbole du langage. Le temps est leur ennemi naturel, et tout doit devenir sa proie. Si l'on ajoute à ce principe de ruine les causes innombrables qui travaillent à accélérer toute destruction, les fléaux naturels, les guerres, les révolutions, les vicissitudes politiques qui changent la face des empires, loin d'attribuer au manque de *solidité* l'état de dégradation dans lequel se trouve le plus grand nombre des édifices antiques, on y verra au contraire la preuve la plus convaincante qu'ils furent doués de ce mérite à un très-haut degré, puisque la réunion de tous les élémens de destruction n'a pu les faire disparoître.

Ce mérite se découvre plus clairement encore dans ceux de ces monumens que le hasard seul a conservés, ou que quelques causes particulières à leur destination auront préservés. Il en existe, comme on sait, soit à Rome, soit en d'autres lieux, qui ont à peu près deux mille ans d'antiquité, et où l'on ne trouve d'autre marque de vétusté que celle d'une teinte rembrunie, et toutefois sans qu'on en ait pris le moindre soin. Cependant, en dépit même de tous les accidens qui ont pu les atteindre, ils promettent de transmettre encore à bien des siècles futurs les leçons de *solidité* que des ouvrages beaucoup plus modernes n'ont pu même faire passer jusqu'à nous.

Ce goût pour la *solidité* semble avoir été toujours en diminuant depuis les temps qu'il faut appeler *antiques*. Les édifices du moyen âge ne sauroient soutenir le parallèle avec ceux des siècles précédens; et si l'on excepte quelques ouvrages de l'art de bâtir des deux premiers siècles du renouvellement des arts, siècles où les mœurs, les opinions et le goût des particuliers, ramenèrent dans l'érection des palais le luxe de la *solidité*, on ne sauroit présager une longue durée au plus grand nombre des constructions de cet âge.

Que seroit-ce, si l'on vouloit examiner sous ce rapport le goût du temps où nous vivons, c'est-à-dire sous le rapport des opinions et des mœurs, qui ont une influence si particulière sur les moyens d'où résulte la *solidité*. On ne sauroit nier que la *solidité* bien entendue ne soit ou ne puisse être, selon les différences du but qu'on se propose, tantôt économique, tantôt dispendieuse. Elle est une économie dans les édifices qu'on destine à être d'une longue durée, puisqu'elle rend inutiles les réparations, les refaçons, les remaniemens qu'une construction débile amène nécessairement après un petit nombre d'années, puisqu'elle éloigne le plus qu'il est possible le besoin de les reconstruire. Elle économise donc pour l'avenir; mais par cela même elle est dispendieuse pour le présent. Ainsi on bâtira avec *solidité* ou sans *solidité*, selon qu'au gré des mœurs et des opinions régnantes, un principe plus ou moins égoïste bornera à la jouissance du moment, ou étendra à celle des temps futurs les entreprises de l'art de bâtir.

L'absence de la *solidité* par la recherche des moyens économiques tient encore, en raison des pays et des temps, à certaines causes, parmi lesquelles on peut distinguer quelquefois le manque des matériaux, que la nature ne dispense pas également partout; quelquefois cette grande division des fortunes entre les particuliers, qui prescrit au plus grand nombre l'épargne des matières et des procédés; quelquefois l'esprit de commerce et d'industrie, qui ne calcule dans la construction des habitations que le revenu de leurs locations; quelquefois les systèmes de gouvernement, d'où résulte entre tous cette sorte d'égalité apparente qui trouve plus de facilité à se manifester dans l'économie extérieure et visible des bâtimens.

Or, toutes ces causes, et beaucoup d'autres, réagissent également sur la construction des monumens publics, parce qu'il est très-naturel que ce qu'on appelle l'esprit public d'un peuple se compose des habitudes et des opinions particulières. Lorsque le sentiment qui dirige les habitudes se concentre dans les jouissances personnelles et dans celles du présent, les dé-

penses publiques, qui ne se font qu'au moyen des contributions particulières, éprouvent bientôt cette action des calculs de l'intérêt, qui met avant toute autre considération celle de l'économie. Le premier point de vue qui se présente aux ordonnateurs, est le point de vue de la dépense. Alors la première condition qu'on impose à l'architecte n'est point de faire ce qu'il y a de mieux, mais ce qui coûte le moins. Cependant la grandeur, cette qualité principale des monumens, ne sauroit avoir lieu, prise dans le sens positif de dimension, sans de dispendieuses fondations, sans un emploi de matériaux choisis, sans de longues et profondes combinaisons qui exigent un laps de temps considérable, et un grand concours de moyens: l'esprit d'économie trouve donc plus expédient de se déterminer pour les projets d'une moindre dimension. De là le rapetissement de toutes les compositions; de là le rabais sur tout ce qui peut garantir aux édifices une longue durée, et perpétuer en ce genre la gloire d'un pays.

Nous n'avons voulu, par ces considérations, que faire comprendre quelle est, sous le point de vue moral et dans ses rapports politiques avec l'architecture, l'importance de la *solidité*.

Nous nous croyons dispensés d'en recommander le mérite dans ses rapports techniques et positifs avec les travaux de cet art. Du reste, on ne doit pas non plus s'attendre à trouver ici un traité ni un ensemble des lois de la *solidité :* tout ce qui composeroit cet ensemble se rencontre à tous les articles de construction qui font partie de ce Dictionnaire, et nous y renvoyons le lecteur.

On se bornera, dans celui-ci, à l'exposé succinct des principaux élémens pratiques de la *solidité*.

Il faut mettre en première ligne de ces élémens la bonté des fondations ou de l'assiette sur laquelle s'élèvera l'édifice. C'est là que toute économie est préjudiciable. La fondation étant ce qui porte la construction, il faut qu'elle soit portée elle-même par un sol qui ne puisse éprouver ni pression ni mouvement, et l'on doit creuser jusqu'à ce qu'on trouve cette qualité dans le terrain, ou bien il faut y suppléer, au besoin, par des plate-formes solides, par des pilotis, et par tous les procédés qu'on a rapportés au mot Fondation. (*Voyez* cet article.) Généralement, toute la dépense qu'on porte aux fondations, bien qu'elle soit perdue pour les yeux et semble l'être pour le moment présent, est pour l'avenir de l'édifice une véritable économie, puisque là est la principale garantie d'une consistance qui épargnera dans la suite des dépenses de restauration qu'on a vues quelquefois égaler celle de leur construction.

Tout édifice étant un composé de parties, le principe de la *solidité* veut que l'on considère ces parties d'abord en elles-mêmes, ensuite dans leur composition ou leur liaison.

Considérées en elles-mêmes, les parties de l'édifice sont les matériaux qu'on y emploie. Or, du choix de ces matériaux dépendra le plus ou moins de *solidité* dans la construction.

Ce choix a deux objets : le premier est le genre des matières, le second la qualité de chacune. Lorsque la nature des causes physiques ou des considérations morales permet à l'architecte de choisir entre tous les matériaux, sans aucun doute les marbres et les pierres auront la préférence, et parmi les pierres celles qui offriront le plus de dureté. C'est évidemment par ce choix de la qualité des pierres, que des édifices qui datent de deux ou trois mille ans sont parvenus jusqu'à nous encore intègres dans les parties qui en subsistent; ce qui prouve que leur état de ruine est dû à un tout autre principe qu'à celui du défaut de la matière. (*Voyez* Pierre.) La brique peut tenir, après les pierres, le second rang pour la *solidité* des constructions. La brique est en quelque sorte une pierre artificielle, susceptible d'une grande consistance, selon le degré de sa fabrication; et lorsqu'elle est employée avec un bon mortier, elle forme un tout peut-être plus compacte qu'on ne peut l'obtenir des pierres; et elle a dans la construction des voûtes l'avantage de la légèreté, de la facilité d'exécution, et d'une plus grande durée. On voit en effet des arcades en briques dont une moitié a été détruite, et dont l'autre moitié reste depuis un nombre considérable d'années suspendue en l'air, sans annoncer le moindre commencement de dissolution. (*Voyez* Brique.) Après l'emploi de la brique on doit mettre la maçonnerie en moellons, ou petites pierres en revêtement, sur un massif en blocage. Les Romains ont fait en ce genre des constructions très-solides, dont Vitruve a décrit les procédés et dont il a été question à divers articles de ce Dictionnaire. (*Voyez* Incertum opus, Reticulatum.) Le bois doit se ranger au dernier rang des matières qui peuvent servir à faire des bâtimens solides : non que, dans les constructions des maisons ordinaires, on n'emploie cette matière en plus d'un pays de façon à produire des ouvrages durables; mais comme nous n'entendons traiter ici de la *solidité* que dans son rapport avec l'art de l'architecture, c'est-à-dire avec les édifices qui sont du ressort de cet art, le bois ne peut entrer dans les considérations du genre qui nous occupe que comme servant le plus ordinairement dans les combles, aux toitures, et par conséquent exigeant aussi ce bon choix de matériaux qui contribue à la longue durée des monumens. (*Voyez* Bois.)

Si c'est du choix du genre des matériaux et de la qualité de leur espèce que doit dépendre, avant tout, la *solidité*, le second point que l'architecte doit avoir en vue sera la manière d'opérer la meilleure composition, c'est-à-dire la liaison des parties.

Les principes de *solidité* qui se rapportent à cet objet peuvent se diviser en deux classes : l'une qui comprend les simples notions que donnent le bon sens et l'expérience; l'autre qui embrasse les connois-

sances mathématiques sur lesquelles se fonde la science de la construction.

Il faut reconnoître qu'il se donne effectivement, dans l'art de bâtir, deux classes d'édifices, les uns simples dans leurs plans, dans leurs élévations, et dans la combinaison de leur ensemble; les autres composés d'élémens très-variés, pour satisfaire soit à des besoins plus compliqués, soit à des goûts plus recherchés.

Les édifices de la première classe trouvent leurs modèles, par exemple, dans les entreprises de l'Egypte, dans un assez grand nombre des temples grecs, soumis en général à un type assez uniforme, où l'on ne connoît que des lignes droites, des plans simples, des intérieurs qui ne demandèrent aucune combinaison de voûtes, de résistances et de poussées. La *solidité* de semblables monumens fut un résultat même de leur simplicité. Le seul bon sens apprit aux architectes que l'effet de la durée, dans leurs constructions, dépendoit de l'art d'unir si bien toutes les parties et tous les matériaux, que cette union produisît un juste équilibre de forces, et tel qu'une partie ne pût point céder indépendamment d'une autre, ni se soutenir sans offrir un soutien à celle qui l'avoisinoit; qu'aucune pression ne pût s'opérer sans trouver une résistance capable de s'opposer à son effort. Le même instinct de la *solidité* apprit encore que moins il y a de parties dans une construction, moins il y a de chances pour la désunion, qui est le premier agent de la destruction. Aussi voyons-nous que, presque dans tous les pays, les plus anciens édifices se composent de blocs de pierre d'une dimension considérable. Or, le simple bon sens et l'expérience suffisent pour faire comprendre qu'il importe à la *solidité* des édifices d'y diminuer, autant qu'il est possible, la quantité des matériaux, en augmentant le volume de leur masse selon que la nature le permet.

Ce que l'on dit à cet égard s'applique uniquement aux constructions en pierre; celles qui sont en maçonnerie, soit de brique, soit de blocage, loin d'infirmer la valeur de cette règle, lui donneroient s'il en étoit besoin une force nouvelle, puisqu'il entre dans la perfection de ce procédé de construction que les masses qu'elle produit ne fassent qu'un tout indivisible. Il en est de même de certaines maçonneries d'écumes de lave ou scories de volcan, qui ressemblent à des éponges, mais ayant la dureté du fer, et qui offrent une infinité de pores ou de petits trous, dans lesquels le mortier entre et s'incorpore avec la matière.

Un des grands moyens de *solidité* dans les édifices, de quelque nature qu'ils soient, est donc celui de la liaison que l'on procure aux matériaux qu'on emploie. Le plus ordinaire consiste dans la composition des mortiers (*voyez* CIMENT, MORTIER) dont on use, surtout pour les constructions en pierrailles, en moellons, briques, etc. Les pierres de taille, selon leur dureté, reçoivent aussi entre leurs joints plus ou moins de mortier. Mais les anciens nous ont laissé de nombreux exemples de la liaison des pierres par des crampons de métal (*voyez* CRAMPON); le bronze fut plus particulièrement employé à cet effet. Les ruines de l'Egypte nous font voir des tenons de bois qui servirent de liaison aux pierres, et le fer est le métal que les modernes y appliquent de préférence.

Les moyens de *solidité* dont on vient de faire mention regardent surtout la construction considérée dans un système simple et sans ce qu'on appelle *science*. Il n'y a aucun doute que des usages et des besoins plus compliqués, que des bâtimens destinés à de nouveaux emplois, que la direction des esprits et des études vers les sciences mathématiques, ont dû amener dans l'architecture des compositions dont l'exécution ne sauroit avoir lieu que par les ressources pratiques dépendantes du calcul des forces et des résistances, que par les connoissances de la mécanique, que par les opérations géométriques, qui démontrent la vertu des différentes sortes de courbes à employer dans les voûtes. C'est à l'aide de cette science que les modernes ont osé élever des masses dont la dimension surpasse en hardiesse tout ce que les anciens ont fait. L'art des voûtes de toutes sortes de figures a fourni à l'architecture des combinaisons nouvelles, qui ont amené à leur suite l'amour du merveilleux et le goût du difficile. Peut-être est-il permis de croire que l'architecture, en sacrifiant les idées et les formes simples aux inventions composées et difficultueuses, a seulement échangé un genre de grandeur pour un autre, et le plaisir facile de l'admiration contre le sentiment souvent pénible et toujours moins durable de l'étonnement.

Ce qu'il faut dire en effet du principe de *solidité* dans son rapport avec les sensations que l'architecture doit produire, c'est qu'il importe plus qu'on ne pense qu'il soit mis à découvert. Tout artifice qui tend à le déguiser va directement contre l'esprit de l'art, et contre cet instinct de raison qui nous porte à mettre l'utile avant tout dans les ouvrages qui particulièrement reposent sur le besoin. Or, la *solidité* étant le premier besoin des édifices, et la durée qui en dépend étant le principal résultat que nous en exigeons, non-seulement nous voulons qu'ils soient solides, mais nous voulons encore le savoir; et pour le savoir, le plus grand nombre des hommes veut en être instruit par l'apparence elle-même, veut en pouvoir juger par ses propres sentimens, et non sur la seule garantie des savans.

Ce qui met tout le monde en état de porter un jugement certain sur cet article, c'est l'observation constante du principe qui veut *que le fort porte le foible*. Ainsi a-t-on eu de tout temps une grande admiration pour les masses pyramidales, sortes de formes où l'on ne sauroit s'empêcher de voir la *solidité* portée, par la seule nature de ces constructions, au plus grand excès, puisqu'il est dans les conditions de cette structure que la *solidité* du support augmente

à mesure que diminue le poids qui doit être supporté. Lorsqu'il arrive que par un système de construction inverse, comme dans celle des trompes, malgré l'artifice qui en assure la *solidité*, nous voyons la force supportante diminuer pour la vue, à mesure que s'accroît la masse supportée, cette contradiction choque l'instinct. Il est vrai de dire qu'on ne doit employer cette méthode de bâtir que dans les cas où elle est dictée par une nécessité impérieuse. Ce n'est pas qu'il n'entre aussi dans quelques habitudes de notre esprit d'estimer et d'admirer le difficile, uniquement parce qu'il est difficile. Mais ce goût des tours de force appartient surtout à cette période de temps où toutes les notions de l'antiquité furent oubliées, et toute saine théorie inconnue. On mit alors le beau dans l'extraordinaire, la grandeur dans l'exagération, la richesse dans la prodigalité, et la *solidité* dans une multitude de moyens factices, d'armatures étrangères, de contre-forts et d'arcs-boutans, qui toutefois, en dénonçant à la raison le vice de la hardiesse même, peuvent surprendre un moment le suffrage des yeux.

SOLIN, s. m. On donne ce nom à l'espace qui se trouve entre les bouts des solives posées sur une poutre, sur une sablière ou sur un mur. Cet espace est ordinairement rempli de maçonnerie.

On appelle aussi *solin* l'arête, soit de plâtre, soit de mortier, qu'on fait aux couvertures des toits, le long d'un mur de pignon, pour sceller et arrêter les premières tuiles ou ardoises.

SOLIVE, s. f. Pièce de bois, de brin ou de sciage qui sert à former les planchers.

Il y a des *solives* de différentes grosseurs, selon la longueur de leur portée.

Les moindres *solives* sont de 5 à 7 pouces de gros, pour les travées qui ont depuis 9 jusqu'à 15 pieds d'étendue. Les *solives* de 15 pieds ont 6 pouces sur 8 d'épaisseur; celles de 21 pieds ont 8 pouces sur 10; celles de 24 pieds ont 9 pouces sur 11; celles de 27 pieds ont 10 pouces sur 12. Ces proportions sont générales pour toutes les *solives*. Il y a cependant quelques différences sur cette règle de dimension, entre les *solives* ordinaires et les *solives* qu'on appelle d'*enchevêtrure*, comme on va le voir dans la table suivante :

TABLE DES DIMENSIONS DES SOLIVES, EU ÉGARD A LEUR LONGUEUR.

SOLIVES D'ENCHEVÊTRURE.			SOLIVES ORDINAIRES.	
Longueur.	Largeur.	Hauteur.	Largeur.	Hauteur.
6 pieds.	5 pouces.	7 pouces.	4 pouces.	5 pouces.
9............	6..............	7	4..............	6
12............	6..............	8	5..............	7
15............	8..............	9	6..............	7
18............	9..............	10	6..............	8
21............	10..............	11	7..............	8
24............	11..............	12	8..............	9

Les *solives* d'une grande portée doivent être liées ensemble avec des liernes entaillées et posées en travers par-dessus, ou avec des étrésillons entre chacune. Selon la coutume de Paris (*article* 206), il n'y a que les *solives* d'enchevêtrure qu'on peut mettre dans un mur mitoyen, et dans un mur même non mitoyen, mais elles doivent porter sur des sablières. On les pose de champ, et la distance qui les sépare doit être égale à leur hauteur : ce qui donne à leur disposition une apparence agréable de symétrie.

La disposition des *solives*, telle qu'on la pratique, a servi de modèle, comme on l'a dit plus d'une fois, à l'imitation que l'architecture a faite de l'emploi primitif du bois, dans les constructions en pierre; et c'est cette disposition que l'ordre dorique nous représente par les triglyphes et les métopes.

Le mot de *solive* vient du mot *solum*, plate-forme, plancher.

Solive de brin. On nomme ainsi celle qui est de toute la longueur d'un arbre équarri.

Solive de sciage. *Solive* que l'on a débitée dans un gros arbre, selon la longueur de cet arbre.

Solive passante. *Solive* de bois de brin qui fait la largeur d'un plancher sous poutre. Cette *solive* se pose sur les murs de refend plutôt que sur les murs de face, parce que ceux-ci en diminuent la solidité et qu'elle s'y pourrit. Lorsque l'on est obligé d'y poser des *solives* de cette espèce, on les fait poser sur une sablière portée par des corbeaux.

Solive d'enchevêtrure. On appelle de ce nom les deux plus fortes *solives* d'un plancher, lesquelles

servent à porter le CHEVÊTRE (*voyez* ce mot), et qui sont ordinairement de brin. On donne le même nom aux plus courtes *solives* qui sont assemblées dans le chevêtre.

SOLIVEAU, s. m. Moyenne pièce de bois d'environ 5 à 6 pouces de gros, laquelle est plus courte qu'une solive ordinaire.

SOMMELLERIE, s. f. Est un lieu situé au rez-de-chaussée d'une grande maison, et près de la pièce qu'on appelle *office*. Cet endroit sert à garder le vin de la cave; et ordinairement il a une communication avec la cave par une descente particulière.

SOMMET, s. m. C'est le point culminant de tout corps. On donne ce nom à ce qui forme aussi le point le plus élevé des édifices et des différentes parties dont ils se composent.

Ainsi le *sommet* d'un temple antique est le fronton qui le couronne. Le *sommet* de ce fronton recevoit souvent une statue ou quelque autre ornement. Le *sommet* d'un obélisque consistoit dans un corps qu'on appeloit *pyramidium*. Ce *pyramidium* portoit souvent à son *sommet* un globe ou un style chez les Romains. Plus d'une pyramide, paroissant se terminer en pointe, avoit toutefois à son *sommet* une petite plate-forme sur laquelle, d'après les descriptions des écrivains, on plaçoit une statue. Nous lisons dans Pline, qui a emprunté cette notion à Varron, que les cinq pyramides de l'étage inférieur du tombeau de Porsenna portoient à leur *sommet* un globe de bronze surmonté d'un *pileus*, auquel étoient attachées des clochettes formant un carillon.

Le *sommet* d'un édifice peut se terminer, soit en terrasse ou plate-forme, soit en toiture ou comble plus ou moins aigu. Il entre généralement dans l'instinct ou le goût de la décoration, de frapper les yeux par quelque objet d'ornement qui, s'élevant au-dessus du *sommet* de toute construction, en fasse pyramider la forme et ajoute à sa hauteur. Nous avons indiqué ailleurs quelles furent jadis les pratiques de l'architecture à cet égard, et ce qu'elles peuvent être encore aujourd'hui. (*Voyez* COURONNEMENT.)

SOMMIER, s. m. C'est, dans la construction, s'il s'agit d'une arcade, la première pierre qui pose de chaque côté sur les piédroits.

C'est, lorsqu'il s'agit d'une plate-bande, la pierre qui pose d'aplomb, d'un côté et de l'autre, sur une colonne ou un pilastre. Le *sommier*, dans le langage de l'architecture, s'appelle *architrave*, qui signifie maîtresse-poutre.

Dans la charpente ou la construction en bois, le *sommier* est une pièce de bois qui porte sur deux piédroits et sert de linteau soit à une porte, soit à une croisée, et quelquefois à des ouvertures plus considérables. On voit effectivement construire beaucoup de maisons de commerce où l'on pratique, pour l'ouverture que demandent les boutiques, des *sommiers* qui consistent en une poutre d'une assez grande épaisseur, et sur laquelle tombe la charge des trumeaux en maçonnerie, qui s'élèvent dans une hauteur de quatre ou cinq étages. Rien de plus périlleux que cette méthode : aussi arrive-t-il qu'on est obligé de soulager le *sommier* par un montant de fer. Lorsqu'on emploie ainsi le *sommier* de charpente, la solidité veut, tout au moins, que les trumeaux ne portent que sur ses extrémités, et que les baies ou les ouvertures des fenêtres seules correspondent au point du centre de *sommier*.

On appelle *sommier* la pièce de bois qui, portant une grosse cloche, sert de base à la lame, et au bout de laquelle sont attachés les tourillons de fer.

On donne encore le nom de *sommier* à des pièces de bois, comme des poutres, qui portent le plancher d'un pont de bois.

Il y a de même, dans plus d'une machine, des pièces de bois servant à divers usages, et auxquelles on donne le nom de *sommier*.

SOMMIER. (*Voyez* SEUIL DE PONT-LEVIS.)

SONDER, v. a. On se sert de ce verbe pour exprimer l'opération par laquelle on reconnoît la qualité du fond d'un terrain où l'on veut bâtir.

A cet effet, on se sert d'un gros tarier, qu'on appelle *sonde*, dont les bras de fer, de 3 pieds chacun, s'emboîtent l'un dans l'autre avec de bonnes clavettes.

Quelque bon que paroisse un terrain, on ne doit jamais fonder dessus sans l'avoir préalablement sondé.

SONNETTE, s. f. Machine composée de deux montans à-plomb, avec poulies, et soutenus de deux arbres avec un rancher; le tout porté sur un assemblage de soles. Cette machine, par le moyen du mouton enlevé à force de bras avec les cordages, sert à enfoncer des pieux et des pilots. A chaque corvée que les hommes font pour frapper, on leur crie, après un certain nombre de coups, *Au renard!* pour les faire cesser en même temps, et *Au lard!* pour les faire recommencer tous ensemble.

SORIA (JEAN-BAPTISTE), architecte romain, né en 1581, mort en 1651.

Nous ignorons sous quel maître il apprit son art. Mais comme, avant de recevoir les leçons d'un maître en particulier, on ne peut point ne pas être l'élève de son siècle, c'est-à-dire des exemples et des ouvrages qui influent sur la direction du goût de chaque époque, il est visible, par les monumens qu'a construits *Jean-Baptiste Soria*, qu'il fut un des suivans de Pierre de Cortone, de Carle Maderne, des Longhi, et de cette école nombreuse du dix-septième siècle, qui, sans tomber dans les écarts de Borromini, n'a su véritablement imprimer à ses ouvrages aucun autre caractère que celui de l'absence de tout caractère.

Le siècle où vécut *Soria* se fait distinguer à Rome dans la construction d'un assez grand nombre d'églises, qui furent remarquables par leur richesse plus que par leur beauté, et qui n'ajoutèrent rien aux inventions des siècles précédens. On les reconnoît à une physionomie assez uniforme dans leur plan comme dans leur élévation, et surtout à la monotonie de ces devantures banales, de ces frontispices en placage, compositions froides et sans caractère qui furent, comme on l'a vu à l'article PORTAIL, d'insipides répétitions les unes des autres.

Jean-Baptiste Soria ne s'est guère fait connoître que par ces sortes d'ouvrages, dans lesquels il est juste de dire qu'il eut le mérite, en se conformant à cette espèce de mode, de n'y point ambitionner des formes ni des accessoires bizarres étrangers à l'ajustement des ordonnances de colonnes. Voilà, ce nous semble, ce qu'on peut dire de mieux du portail qu'il fit à *San-Carlo de Catenari*. Deux ordres, l'un au-dessus de l'autre, de pilastres, en bas corinthiens, en haut composites, y forment un léger avant-corps couronné d'un fronton. Cette façade n'a réellement rien qu'on y puisse ou louer ou blâmer dans sa composition générale. Si un meilleur choix d'ornemens, si des détails plus purs de chambranles aux portes et aux fenêtres, si plus de caractère dans les profils et dans les entablemens, se fussent trouvés réunis à l'ensemble, d'ailleurs simple, de ce frontispice, on l'auroit peut-être cité comme un des meilleurs en son genre.

Nous croyons qu'on n'en sauroit dire autant du portail de Sainte-Marie de la Victoire, également à deux ordres l'un au-dessus de l'autre. Ici se fait mieux sentir l'inconvénient de la hauteur des nefs, lorsque la largeur de l'édifice n'y correspond point. *Soria* employa dans ce portail tous les moyens d'exhaussement qu'il put trouver pour masquer l'extrémité du pignon de la grande nef. Il plaça chacune de ses ordonnances sur un piédestal fort élevé, et au-dessus de son fronton il pratiqua une sorte de rampe qui lui sert d'alongement : ressource malheureuse et addition contre nature. On peut encore se plaindre d'avoir à compter dans cette façade quatre frontons superposés, en y compreuant effectivement ceux de la porte d'entrée et de la grande fenêtre du second étage.

Il est difficile de parler avec plus d'éloge de ses frontispices aux églises de Saint-Chrysogone et de Sainte-Catherine de Sienne à *Monte Magna Napoli*.

Le meilleur ouvrage en ce genre de *Soria* paroît être le portique et la façade de *San-Gregorio*, que lui fit exécuter son protecteur le cardinal Scipion Borghèse. On ne peut refuser à cette composition, qui toutefois est, selon l'usage d'alors, à deux ordres de colonnes l'un au-dessus de l'autre, un certain caractère d'élégance, plus de correction, de simplicité ou d'unité que de coutume. Elle a encore le mérite d'une apparence heureuse, ce qu'elle doit sans doute en partie à sa situation et à son soubassement, élevé sur une montée en gradins. Ajoutons que les deux étages, qui toutefois auroient aussi bien convenu à un palais qu'à une église, forment une masse assez bien proportionnée, et exempte des vices ordinaires aux portails de ce siècle.

Ce qu'on lui a reproché, c'est particulièrement d'être sans connexion avec le monument qu'elle précède, et qu'elle devroit mieux annoncer. On entre par le portique dans une fort belle cour environnée d'une galerie, au fond de laquelle se présente l'église. On regrette donc que l'architecte, qui pouvoit disposer d'un semblable local, n'ait pas eu l'idée d'un plan et d'une composition à la fois simples et pittoresques, qui, en réunisant pour l'œil le portique d'entrée avec le temple auquel il auroit servi de vestibule, eût formé de ces deux masses un tout harmonieux et majestueux tout ensemble.

SOSTRATE. Nom d'un des plus célèbres architectes de l'antiquité.

Il étoit de Guide, et, selon Pline, ce fut lui qui éleva dans sa patrie les jardins suspendus qu'on y admiroit. On sait assez que par jardins suspendus il faut entendre des plantations que nous dirions en terrasses. Or, il paroît que le mot suspendu, *pensilis*, ne peut donner ici d'autre idée que celle de portiques ou d'arcades soutenant la masse de terre où les arbres avoient leur racine; et c'est ainsi qu'un pareil ouvrage devoit être celui d'un architecte.

Mais ce qui a le plus illustré le nom de *Sostrate*, c'est la grande et magnifique composition du fanal qu'il construisit pour Alexandrie, sous Ptolémée Philadelphe, dans la petite île de Pharos, qui depuis donna son nom à cette sorte d'édifice. (*Voyez* PHARE.)

A cet article, nous avons rapporté les détails qui ont été recueillis sur la composition et les dimensions de ce monument, sur sa durée et sur son entière destruction.

Nous n'ajouterons ici que quelques mots sur l'inscription que *Sostrate* y avoit fait graver. Elle portoit ces mots : *Sostrate de Gnide, fils de Dexiphanes, aux dieux conservateurs pour ceux qui naviguent.* Les écrivains sont d'accord sur ce point. Mais selon Lucien (dans son *Traité sur la manière dont on doit écrire l'histoire*), l'architecte, après avoir gravé secrètement cette inscription qui devoit perpétuer son nom, crut devoir en dérober la vue aux spectateurs. A cet effet il la cacha, en la surchargeant d'un enduit à la chaux sur lequel il écrivit le nom du roi régnant. Le temps fit tomber cet enduit, et le nom de *Sostrate* reparut. Pline avance le contraire, et il loue la magnanimité du roi Ptolémée, pour avoir permis à *Sostrate* de Gnide, architecte du monument, d'y inscrire son propre nom. (*Plin.*, liv. XXXVI, chap. XII.)

On lit dans Cedrenus que Cléopâtre employa l'architecte-mécanicien Dexiophanes à joindre par de

grands travaux, au moyen d'une jetée dans la mer, l'île de Pharos et son fanal à la ville d'Alexandrie. (*Voyez* Phare.)

SOUBASSEMENT, s. m. La formation de ce mot indique assez sa signification. Il a été formé du mot italien *basamento*, qui exprime fort bien la différence du support isolé appelé *base*, lequel s'applique aussi à un corps isolé, d'avec le support continu qu'on voit régner sous toute l'étendue d'une construction.

Les anciens avoient deux mots pour rendre l'idée de *soubassement*, selon que la masse qu'on y imposoit étoit en colonnes ou sans colonnes. L'un de ces mots est *stylobates*, composé du mot *porter* et du mot *colonne*; l'autre est *stéréobates*, qui est formé du mot *porter* et du mot *solide*.

Il paroit donc résulter de ces deux mots que *stylobates* (stylobate en français) devoit s'appliquer à un corps qui porte des colonnes, et que *stéréobates* devoit signifier le corps de construction qui sert de support à une masse quelconque. Cependant nous voyons que Vitruve, dans son chapitre III du IIIe livre, se sert indifféremment de ces deux mots par rapport aux colonnes.

Gagliani, dans son commentaire sur ces deux espèces de synonymes, prétend que communément le mot *stéréobates* signifie le petit mur d'appui qu'on établit sous les colonnes, mais lisse et sans aucun ornement; tandis que *stylobates* exprime particulièrement ce support qui est orné d'une base profilée et d'une corniche.

Laissant de côté cette discussion, nous dirons qu'en français le mot *stylobate* est particulièrement employé à signifier ce qui supporte des colonnes, et que le mot *soubassement* a une acception plus générale, qui, par la composition du mot, peut dans le fait s'appliquer à tout, mais paroit mieux convenir aux masses de bâtimens sans colonnes qu'aux colonnades mêmes.

Soubassement exprime donc, en architecture, l'idée générale d'une masse considérable et étendue qui en supporte une semblable. On pourroit sans doute donner aussi ce nom à une levée de terre, à une terrasse sur laquelle s'éleveroit une autre masse. On pourra le donner encore à un piédestal continu, mais peu élevé, sur lequel seroient rangés, comme cela se pratique dans certaines galeries d'objets d'art, des statues, des vases et autres monumens du même genre.

Mais dans la construction des édifices, on appellera *soubassement* cette partie de leur élévation qui est, à leur égard, ce qu'est la base à une colonne, ou le piédestal à une statue. Or, ce premier effet du *soubassement* est de donner une plus grande valeur et un agrément de plus à tout édifice. Indépendamment de l'importante considération relative à la salubrité de tout local, il est certain que l'aspect d'un monument dont l'ordonnance posera sur le terrain paroîtra plus lourd à l'œil, et semblera privé d'élégance.

Les Grecs ne manquèrent jamais d'élever leurs temples sur de très-hauts *soubassemens*, qui ajoutent singulièrement à leur dignité. On doit en effet donner le nom de *soubassement* à ces trois rangs de degrés très-hauts, qu'on voit régner uniformément sous les colonnades des temples doriques périptères. D'autres temples ont un *soubassement* qui règne seulement de trois côtés, et qui vient aboutir aux degrés placés en avant de la face antérieure. Tel est, par exemple, le temple de Nîmes, qui est un pseudopériptère. Cette sorte de *soubassement* a son socle profilé et sa corniche. Plus d'exemples de cette pratique des anciens dans les élévations de leurs temples seroient inutiles, tant ils sont connus des architectes et des antiquaires.

L'usage des *soubassemens* est moins apparent dans les églises modernes, qui souvent ne forment point un ensemble aussi déterminé par leur plan et leur élévation, que les temples antiques; toutefois, si l'architecture n'y traite point cette partie dans un caractère aussi prononcé, on peut dire qu'il en est peu, lorsqu'une ordonnance de colonnes ou de pilastres en décore l'extérieur, où cette ordonnance ne repose sur une base continue, comme cela se voit à la grande basilique de Saint-Pierre à Rome.

Mais où le *soubassement* nous semble jouer un rôle important chez les modernes, c'est dans l'architecture des palais, et surtout de ceux du seizième siècle en Italie. On en citeroit fort peu où cette partie ne soit traitée avec un soin très-particulier. Le plus souvent elle se compose de bossages ou de refends distribués avec beaucoup d'art, et de manière à faire un contraste heureux avec le reste de la construction. La saillie du *soubassement* tend encore à le détacher, et offre à l'ordonnance des étages supérieurs une sorte d'assiette qui fait mieux valoir leur importance. Quelquefois le *soubassement* comprend, dans les compartimens des bossages, les petites ouvertures d'un étage, qui est celui des pièces de service. Le plus souvent il n'est percé que par les fenêtres du rez-de-chaussée. Dans ces cas, il semble être le piédestal de l'édifice. Il arrive aussi qu'il se borne à n'en être que le socle.

C'est dans les palais de San-Micheli, de Palladio, de Sansovino, de Scamozzi, qu'on peut étudier toutes les formes, toutes les variétés et tous les genres de proportion que l'architecture sait donner aux *soubassemens* des palais. (*Voyez* ce qui en est dit aux articles de la vie de ces grands maîtres, où l'on a décrit leurs plus beaux ouvrages.)

SOUCHE DE CHEMINÉE, s. f. C'est un tuyau composé de plusieurs tuyaux de cheminée, qui paroît au-dessus d'un comble. Il ne doit être élevé que de 3 pieds au-dessus du faîte.

Les tuyaux d'une *souche de cheminée* sont, ou adossés les uns au devant des autres, comme cela se pratiquoit anciennement, ou rangés sur une même ligne, et se joignant par leur épaisseur, comme cela a lieu lorsqu'ils sont dévoyés.

Les *souches de cheminée* sont ordinairement en plâtre pur, pigeonné à la main, et on les enduit des deux côtés avec du plâtre au panier. Dans les bâtimens considérables, on les construit en pierre, ou en briques de 4 pouces, avec mortier fin et crampons de fer.

Souche feinte. *Souche* qu'on élève sur un toit, pour répondre à la hauteur, à la figure, à la situation des autres, et leur faire symétrie.

Souche ronde. Tuyau de cheminée de figure cylindrique, en manière de colonne creuse, qui sort hors du comble, ainsi qu'il y en a dans d'anciens bâtimens. Ces sortes de *souches* ne se partagent point par des languettes pour plusieurs tuyaux, mais elles sont accouplées ou groupées.

SOUCHET, s. m. (*Voyez* Pierre de souchet, à l'article de la *Pierre selon ses défauts*.)

SOUCHEVER, v. a. C'est, dans une carrière, ôter avec la masse et les coins de fer la pierre de souchet, pour faire tomber les bancs de pierre qui sont dessous.

SOUCHEVEUR, s. m. Ouvrier de carrière, ou carrier, qui travaille particulièrement à ôter le souchet, pour séparer les bancs de pierre et les faire tomber.

SOUDER, v. a. Attacher, joindre ensemble les extrémités de deux pièces de métal, soit en les mettant au feu jusqu'à ce que le métal soit blanc et presqu'en fusion, et les incorporant ensuite l'un dans l'autre avec le marteau ; ce qu'on pratique à l'égard du fer; soit en employant la soudure, ce qui a lieu à l'égard du plomb, de l'étain, de l'or et de l'argent.

SOUDURE, s. f. On emploie particulièrement dans le bâtiment la *soudure* pour le plomb. On fait un mélange de deux livres de plomb avec une livre d'étain, et il sert à joindre dans les couvertures les tables de plomb ou de cuivre. On nomme cette *soudure*, *soudure au tiers*.

En maçonnerie, on entend par *soudure*, du plâtre serré, dont on se sert pour raccorder deux enduits qui n'ont pu être faits en même temps sur un mur ou sur un lambris.

Soudure en losange ou en épi. Grosse *soudure*, avec bavures en manière d'arête de poisson. On la nomme *soudure plate*, quand elle est plus étroite et qu'elle n'a d'autre saillie que son arête.

SOUFAITE, s. m. Pièce de bois d'un comble, posée de niveau au-dessous du faîte, liée par des entre-toises, liernes, ou croix de Saint-André, avec les fermes.

SOUFFLOT (Jacques-Germain), né à Irancy en 1713, mort à Paris en 1781.

Auteur du plus grand monument que la France ait vu élever dans le dix-huitième siècle, *Soufflot* naquit à Irancy, près d'Auxerre, de parens aisés, qui, enrichis par le commerce, lui donnèrent une très-bonne éducation, et le destinoient à une tout autre profession qu'à celle de l'architecture. Mais la volonté de la nature en avoit ordonné autrement. Il est assez difficile d'apercevoir, dans le simple bourg qui vit naître *Soufflot*, d'où la passion des arts et de l'architecture avoit pu lui venir. Cependant telle fut, dès son jeune âge, la force de son inclination vers l'art de bâtir, que tout en ce genre fixoit son attention et captivoit son goût, au point de lui faire dédaigner tous les plaisirs de la jeunesse.

Son père prit le sage parti d'encourager en lui un penchant qu'il n'auroit pas pu vaincre, et il le mit à même d'étudier à fond ce que le jeune homme n'avoit pu qu'effleurer d'une manière furtive et incohérente. Ses progrès furent rapides. Nous ignorons les détails de son éducation en ce genre. Lui-même, dans quatre vers qu'il composa, et que nous rapporterons plus bas, nous apprend qu'il n'eut point de maître. Toutefois, il fut bientôt admis au nombre des pensionnaires entretenus par le roi dans l'école de France à Rome.

Soufflot, en passant par Lyon pour aller en Italie, avoit pris part à quelques travaux de construction qu'on exécutoit dans cette ville. Il y avoit fait des connoissances qui, dans la suite, lui ouvrirent la voie à de plus grands ouvrages. Après trois ans de séjour à Rome, il apprit que les chartreux de Lyon vouloient reconstruire leur église ; il leur envoya un projet de dôme qu'il jugeoit postérieurement lui-même avoir été sa meilleure production.

A son retour d'Italie, il s'arrêta plusieurs années à Lyon, où il fut chargé de construire l'hôtel du Change, édifice peu considérable, mais très-soigné dans toutes ses parties, et qui depuis est devenu le temple des protestans. Bientôt après il éleva un des plus grands monumens de Lyon : je veux parler du grand hôpital, dont la façade principale, de 176 toises en longueur, se développe sur l'un des plus beaux quais de la ville. Au centre de cette grande ligne de bâtiment s'élève une vaste chapelle, qui communique par de grandes ouvertures à quatre salles, où sont placés les malades de manière à pouvoir prendre part aux cérémonies religieuses. La belle disposition de ce plan d'hôpital fit beaucoup d'honneur à *Soufflot*, et bientôt il fut reçu à l'académie royale d'Architecture.

La ville de Lyon, qui l'avoit en quelque sorte adopté, lui confia en 1754 la construction de son

théâtre. *Soufflot* donna au plan de la salle une forme elliptique, et la distribua de manière à pouvoir contenir deux mille spectateurs, tous convenablement placés pour voir entièrement la scène et bien entendre les acteurs. Tous les accessoires, comme vestibule, foyer, etc. furent judicieusement placés. La composition générale n'offre rien d'inutile, et suffit à tout le nécessaire. Aussi on ne cesse pas d'y louer l'intelligence du talent qui sut faire parfaitement accorder avec l'économie des deniers publics les convenances de goût que réclame un semblable édifice.

Un vœu fait par Louis XV pendant sa maladie à Metz, devint la cause de l'érection de la nouvelle église de Sainte-Geneviève à Paris. Depuis longtemps la vétusté et l'exiguité de celle qui remontoit aux premiers âges de cette ville étoit devenue hors de toute proportion avec une population toujours croissante. Plusieurs architectes présentèrent des projets. Celui de *Soufflot* fut préféré.

On admira dans son plan une grande symétrie de disposition; et, l'on doit l'avouer, rien n'en offre plus que le parti de ses quatre nefs égales, en étendue, réunies à leur centre par la circonférence d'une grande coupole. On a objecté que ce parti de quatre branches de croix égales convient mal, selon les pratiques religieuses, aux églises dont l'autel est placé au bout d'une de ces branches. Mais tous les changemens survenus depuis l'achèvement de cette église ont fait oublier et perdre de vue d'abord que, construite pour la congrégation des génovéfins, elle devoit offrir à ces religieux un chœur spacieux; ensuite que le milieu de la coupole devoit être occupé par la châsse de sainte Geneviève, centre des hommages de la dévotion et des cérémonies auxquelles l'usage donnoit lieu.

Si on examine le goût et le caractère de l'ordonnance intérieure du monument, on y reconnoit un style d'élégance et de variété qu'on vanteroit plus volontiers s'il se trouvoit appliqué à certains locaux de réunions ou de divertissemens publics, dont la destination doit inspirer à l'architecte les diversités de formes, de compartimens, et les légèretés d'effet qui, dans le langage de l'art, deviennent l'expression sensible de la gaîté et du plaisir. Or, tel ne sauroit être le vrai caractère d'un temple.

Le monument de *Soufflot* a peut-être encore le défaut, sous le rapport du principal mérite ou de l'unité, d'être une compilation trop apparente de trop de combinaisons monumentales. On croit voir que l'architecte y voulut mettre de tout; par exemple, employer dans ses nefs les colonnes isolées des basiliques à plafonds, et cependant y pratiquer des voûtes en pierres de taille; par exemple, élever une coupole à triple voûte en pierres, et l'environner d'une colonnade isolée, comme le temple *monoptère* (de Vitruve); par exemple, placer en tête de son monument un frontispice en colonnes isolées, plus élevé que tous ceux qui l'ont précédé.

Ainsi l'intérieur de l'église a des colonnes isolées qui, dans le fait, ne portent rien, et des voûtes en pierre, par le moyen d'arcs-boutans que cachent les murs extérieurs; et ces voûtes, découpées par des lunettes, n'ont ni grandeur ni unité. Ainsi on peut reprocher à la colonnade qui environne le dôme d'en découper l'ensemble en deux masses qui se rapetissent mutuellement, et rapetissent aussi l'effet du tout. On ne sauroit s'empêcher d'en dire autant du péristyle au front du monument. Nonobstant sa grandeur, et peut-être par sa grandeur même, il tend à diminuer l'impression de l'ensemble, qui se trouve divisé, non pas en deux parties, mais en deux *tout*, dont chacun nuit à l'autre, ce qui donne non pas seulement l'idée, mais la réalité de deux édifices indépendans. Il y auroit encore à objecter, en théorie indépendante des moyens de construction, la trop grande largeur des entrecolonnemens du péristyle, et l'agroupement des colonnes d'angle, pour opposer un contre-fort à l'effet soit des plates-bandes, soit de la voûte intérieure du porche.

Après ces observations critiques, il faut rendre à l'édifice la justice qu'il mérite sous d'autres rapports. Ce fut d'abord, lorsque le projet en fut conçu et adopté, une nouveauté très-hardie que l'entreprise d'un péristyle en colonnes corinthiennes de 60 pieds de hauteur, réunies entre elles par des plates-bandes formées de claveaux, qui à la vérité sont maintenus dans leur position horizontale par des armatures de fer. Quelque jugement qu'on porte sur le procédé auxiliaire d'un semblable moyen dans la construction des entablemens sur colonnes isolées, on ne sauroit disconvenir que le péristyle de Sainte-Geneviève présente, à quelques irrégularités près, une masse imposante, et dans son genre la plus considérable des temps modernes, et peut-être des siècles passés.

Mais la coupole surtout attirera toujours l'attention des constructeurs. C'est le premier ouvrage de ce genre qu'on ait osé porter à une telle élévation, avec trois voûtes concentriques en pierre de taille. Nous ne rapporterons pas ici les nombreux débats dont le simple projet de cette coupole devint en son temps la matière. Il a manqué à *Soufflot* de vivre assez pour jouir de son triomphe. L'honneur en a été réservé à M. Rondelet, qui probablement n'auroit eu qu'une seconde part dans ce succès si son maître eût vécu, et qui a eu seul le droit de s'approprier la réussite d'une entreprise dont toutefois la première pensée appartient à l'auteur du monument.

On sait que les lézardes produites dans les pierres de parement des piliers du dôme firent croire, vers le commencement de ce siècle, que la pesanteur de la coupole en étoit la cause. M. Rondelet, qui avoit assisté à leur construction, savoit que ces avaries provenoient d'un vice de l'appareil. Il réussit à y porter le remède nécessaire, et en renforçant la masse des piliers, sans nuire à l'ordonnance, il a redonné au

tout une solidité qui ne permet plus d'inquiétude sur la durée de la coupole.

Quel que soit le jugement qu'un goût sévère puisse porter sur l'église de Sainte-Geneviève, nous devons dire qu'en ce genre, comme en beaucoup d'autres, il faut, pour apprécier les hommes et leurs ouvrages, se reporter aux temps qui les ont produits. Le monument de *Soufflot* fut véritablement celui qui, à son époque, remit en honneur le style de l'antiquité, au moins pour la grandeur de la conception, pour l'emploi des colonnes isolées, pour la régularité des ordonnances, et qui bannit de la décoration les détails capricieux qu'un genre de mode mesquin et bâtard avoit depuis long-temps accrédités.

Nous dirons en un mot que ce monument a été dans son genre le plus beau et le plus grand du dix-huitième siècle.

Son plan, qui, comme on l'a dit, présente une croix grecque, a 340 pieds de long, en y comprenant le péristyle. Sa largeur est de 250 pieds (hors d'œuvre). Le dôme a 62 pieds 8 pouces de large à l'intérieur. La hauteur totale du monument à l'extérieur, en y comprenant la lanterne, est de 340 pieds, mesure égale à celle de la longueur de tout l'édifice.

Soufflot avoit essuyé, au sujet de la construction de son dôme, de vives critiques et de violentes contradictions. Il n'eut pas la force d'ame nécessaire pour se mettre au-dessus de ces désagrémens. Ce qui l'affligea le plus vivement, ce fut de trouver des ennemis dans quelques-uns des hommes qu'il avoit le plus affectionnés, et qui lui devoient le plus de reconnoissance. Sa santé s'altéra de ces contre-temps; on le vit dépérir insensiblement. Il mourut au bout de peu de temps, le 29 août 1781.

Soufflot étoit d'un caractère vif; il avoit l'humeur brusque, mais le cœur sensible, noble et généreux. Sa passion pour l'architecture ne lui avoit fait négliger aucun des autres arts, et il cultiva toujours la litterature. Il avoit traduit en vers, avec autant de grâce que de précision, plusieurs morceaux de *Métastase;* mais cette traduction n'a point vu le jour. Il fit lui-même son épitaphe en quatre vers, qui le peignent fidèlement, et qu'on a placés au bas de son portrait.

Pour maître dans son art il n'eut que la nature;
Il aima qu'au talent on joignît la droiture.
Plus d'un rival jaloux, qui fut son ennemi,
S'il eût connu son cœur, eût été son ami.

SOUFRE, s. m. Substance minérale, combustible et fusible, qui, lorsqu'elle est fondue, pénètre dans les moindres cavités. On s'en sert avec assez d'avantage pour sceller des grilles, des barreaux de fer dans les endroits bas, cette matière n'étant pas sujette à être altérée par l'humidité.

SOULAGER, v. a. On se sert, au figuré, de ce mot dans la construction, pour exprimer l'effet qui résulte des moyens qu'on emploie, soit pour partager sur plus d'un support le poids d'une masse, soit pour opposer une résistance à la poussée d'une voûte. Ainsi on *soulage* un poitrail ou un sommier qui porte le trumeau d'une façade de maison, en lui donnant pour support un montant, ou de fer, ou de bois debout, ou tout autre. On *soulage* le mur de la retombée d'une voûte par un contrefort ou arc-boutant.

SOUPAPE, s. f. (*Terme d'architecture hydraulique.*) Platine de cuivre, ronde comme une assiette, avec un trou au milieu, en forme d'entonnoir, dans lequel s'emboîte quelquefois une boule, mais plus ordinairement une autre platine, en sorte qu'elle le bouche exactement étant dirigée par sa tige, qui passe dans la gaine soudée au-dessous de la première platine.

La *soupape* sert, dans le fond des réservoirs et des bassins, pour les vider, en l'ouvrant avec une bascule ou une vis; dans le commencement des conduites, pour pouvoir les mettre à sec sans vider les réservoirs, quand on veut y travailler. On met aussi des *soupapes* dans les ventouses des conduits, pour laisser passer l'air et empêcher l'eau de sortir.

Les *soupapes* diffèrent des *clapets*, en ce que ceux-ci n'ont qu'un simple trou couvert d'une plaque, qui s'élève et s'abaisse par le moyen d'une charnière. Les clapets, toutefois, peuvent servir partout où l'on met des *soupapes*.

SOUPENTE, s. f. Espèce d'entresol dont le plancher est formé de chevrons couverts de planches jointes à rainures et languettes, et qu'on pratique dans la hauteur d'étages fort élevés, pour donner aux grands appartemens de petits logemens de commodité.

Soupente de cheminée. Espèce de potence ou lien de fer qui retient la hotte ou le faux manteau d'une cheminée de cuisine.

Soupente de machine. Pièce de bois qui, retenue à-plomb par le haut, est suspendue pour soutenir le treuil et la roue d'une machine. Telles sont les *soupentes* d'une grue, qui sont retenues par la grande moise pour en porter le treuil et la grande roue, qu'on appelle *à tambour*.

Dans les moulins à eau, ces sortes de *soupentes* se baissent avec des coins et des crans, selon la crue ou la décrue des eaux, pour en faire tourner les roues par le moyen de leurs alichons.

SOUPIRAIL, s. m. C'est le nom qu'on donne à une baie en glacis, pratiquée dans l'épaisseur d'un mur de fondement dont les deux jouées sont rampantes, pour donner de l'air et un peu de jour aux lieux souterrains. L'ouverture des *soupiraux* se place ordinairement dans le soubassement des fenêtres du rez-de-chaussée.

Soupirail d'aqueduc. (*Terme d'archit. hydraul.*) On appelle de ce nom une certaine ouverture en abat-jour, dans un aqueduc couvert, ou à-plomb dans un aqueduc souterrain, et qu'on pratique d'espace en espace, pour donner de l'échappée à l'air, qui, s'il y restoit renfermé, s'opposeroit au cours de l'eau.

SOURCES, s. f. pl. (*Jardinage.*) C'est un grand agrément pour un jardin, surtout du genre irrégulier, que d'avoir dans son terrain des *sources* qui donnent à l'art les moyens naturels d'en conduire les eaux, de les distribuer au gré des différens sites et selon les effets qu'on prétend en tirer pour l'embellissement et pour l'utilité. On peut voir ce qui a été dit à cet égard aux articles *pièce d'eau, canal,* etc.

Dans les jardins on appelle *sources* plusieurs rigoles de plomb, de rocaille ou de marbre, qui sont ordinairement bordées de mousse ou de gazon, et qui, par leurs détours et sinuosités, forment, au milieu des bosquets plantés sans symétrie et sur un terrain en pente, une espèce de labyrinthe d'eau, ayant quelques jets aux endroits où ces rigoles se croisent.

SOUS-CHEVRON, s. m. Pièce de bois d'un dôme ou d'un comble en dôme, dans laquelle est assemblé un bois debout, appelé *clef,* qui retient deux chevrons courbes.

SOUS-FAITE. (*Voyez* Soufaite.)

SOUTERRAIN, adj. et subst. On appelle ainsi tout lieu qui se trouve sous terre, qu'il soit l'ouvrage de la nature, ou qu'il ait été ainsi pratiqué par l'art.

Les *souterrains* naturels sont ceux qu'on appelle *grottes, antres* ou *cavernes.* Au mot Grotte (*voyez* ce terme) nous avons fait mention de quelques-unes des plus célèbres productions de la nature en ce genre, et nous y renverrons le lecteur.

Ce que les *souterrains* naturels, considérés en général, nous offrent comme ayant eu ou pu avoir quelques rapports avec l'art de bâtir, nous l'avons fait voir à l'article Architecture, en recherchant quelques-unes de ces causes locales qui ont pu influer, dès les premiers âges de certaines nations, sur le goût et les pratiques de leur architecture. On ne sauroit nier en effet que, dans quelques pays, les premières sociétés n'aient pu profiter des grottes ou des *souterrains* naturels pour en faire leurs habitations, et, selon la nature facile à exploiter de certains matériaux, n'aient pu se creuser des demeures qu'on appellera *souterrains.* Cependant on doit dire que l'esprit systématique a beaucoup exagéré les conséquences de ce fait, et qu'on s'est souvent mépris sur les causes qui en beaucoup de pays, et surtout dans le voisinage de beaucoup de villes, ont produit de grandes et nombreuses excavations. On accordera que l'Egypte a pu devoir l'extrême simplicité de son architecture et de ses procédés de construction aux habitudes des *souterrains* et des excavations, qui, par plus d'une cause bien connue, furent multipliés dans cette contrée. Il faudra aussi reconnoître que beaucoup de ces *souterrains,* qui dans des temps postérieurs auront servi d'asile ou de retraite à plus d'une sorte d'habitans, avoient été originairement creusés pour un tout autre emploi, c'est-à-dire pour extraire les pierres employées aux grandes constructions des temps précédens.

Or, telle fut certainement l'origine de ce grand nombre d'excavations *souterraines* que nous présentent les environs de beaucoup de villes anciennes et modernes. Qui ne sait pas, par exemple, que ces vastes *souterrains* qu'on appelle *catacombes* à Rome, à Naples, à Syracuse et ailleurs (*voyez* Catacombes), ne devinrent des lieux de sépulture qu'après avoir cessé d'être les carrières d'où l'on avoit extrait pendant des siècles les terres, les sables, les matériaux propres à la bâtisse? Ainsi Paris se trouve environné de *souterrains* dont l'étendue ira toujours en croissant; et quelque étonnant que puisse paroître un jour ce long travail des siècles, nous n'avons toutefois aucune admiration pour ces résultats d'opérations purement mécaniques.

Il faut la réserver, cette admiration, pour les *souterrains* qui furent réellement les ouvrages de l'art, c'est-à-dire qui nous présentent une image ou une répétition des monumens construits sur tere, et qui eurent une destination religieuse ou politique.

Si nous en croyons l'histoire ancienne et les découvertes modernes, aucun peuple n'eut plus d'occasions de pratiquer ce genre d'architecture que le peuple égyptien, et ce fut surtout à l'époque où le siége du gouvernement étoit établi à Thèbes; car on convient assez maintenant que ce fut de ce point que les institutions, les mœurs, et les pratiques des arts et de l'architecture, se répandirent, soit en remontant le Nil vers l'Ethiopie, soit en descendant vers le Delta. L'usage des sépultures favorisa particulièrement dans la Thébaïde le travail des *souterrains.* C'étoit dans de profondes excavations que les rois cherchoient à dérober aux recherches des âges futurs les lieux qui devoient recevoir leurs corps. La description du tombeau découvert récemment par Belzoni, et qu'il a cru être celui de Psammeticus, peut donner la plus juste idée de cette sorte de monumens, où l'on retrouve le même goût de disposition d'ornemens et de peintures hieroglyphiques que dans les édifices construits, avec cette différence que tout s'y est trouvé intact et dans un état de conservation qui s'explique, quand on pense que l'air et la lumière n'y avoient pas pénétré depuis quelques milliers d'années. Ce qui étonne encore dans cette sorte de travail, c'est la difficulté qu'on dut éprouver de creuser à une aussi grande profondeur, non pas une seule chambre, mais une suite de chambres sépulcrales, et

même à deux étages. La découverte de ce *souterrain*, due en partie au hasard, comme nous l'apprend Belzoni, doit faire penser que beaucoup d'autres ouvrages du même genre attendent encore de semblables recherches.

Si quelque chose peut nous confirmer dans l'opinion que les Egyptiens (peut-être parce que les limites de leur territoire étoient bornées par la nature) furent portés à en augmenter l'étendue dans leurs entreprises *souterraines*, et s'y adonnèrent constamment, c'est la notion conservée par Pline, que la ville même de Thèbes étoit traversée sous terre par des conduits qui auroient passé sous le fleuve. Pline, il est vrai, semble révoquer ce fait en doute, sous prétexte que Homère n'en a point parlé. C'est peut-être la moindre des raisons qu'on pût opposer à cette tradition, que nous ne nous chargeons pas toutefois de défendre.

N'ayant point à faire ici l'histoire des entreprises *souterraines* des Egyptiens, mais nous bornant à constater leur goût pour cette pratique, nous ferons encore mention du célèbre édifice construit dans la basse Egypte sous le nom de *Labyrinthe*. Les trois auteurs qui en ont parlé avec le plus d'étendue, Hérodote, Strabon et Pline, s'accordent à y faire mention de parties *souterraines*. *Quant aux appartemens souterrains*, dit le premier de ces écrivains, *je ne sais que ce qu'on m'en a dit; les gouverneurs du Labyrinthe ne permirent point qu'on me les montrât*. Strabon parle de cryptes longues et nombreuses, qui communiquoient entre elles par des chemins tortueux. *De là* (dit Pline), *on entre dans des chambres souterraines par des conduits creusés aussi sous terre*.

Du reste, que les Egyptiens aient encore excavé des montagnes pour en faire des monumens semblables à ceux qu'ils construisoient sur terre, c'est ce qu'a prouvé la découverte récemment faite du monument d'Ypsamboul, dont M. Gau a donné les détails et la fidèle représentation dans son ouvrage sur les monumens de la Nubie. Cette excavation *souterraine* a cela de particulier, qu'elle fut faite dans la masse d'une montagne de pierre; que l'architecture, ses colonnes, ses détails, ses ornemens, les statues et les colosses qui décorent le monument, sont taillés à même le rocher. Les sables ayant recouvert cette construction *souterraine* et obstrué son entrée, tout l'ouvrage a été trouvé dans un état de conservation parfaite.

On ne sauroit dire combien d'autres *souterrains* du même genre on découvriroit dans ce pays, si les recherches et les travaux dispendieux que ces découvertes exigent, au lieu d'être le produit des efforts de quelques particuliers, pouvoient avoir lieu aux dépens d'un gouvernement intéressé à en faire les frais.

Des différences sensibles de terrains, d'usages et d'institutions publiques, suffisent à expliquer pourquoi l'histoire et les recherches modernes ne présentent aux investigations des voyageurs en Grèce, ni le même goût dans ce pays pour les travaux *souterrains*, ni l'usage de ces sortes de constructions établies dans les profondeurs du sol. Cependant la Grèce eut aussi ses grottes mystérieuses, soit données par la nature, soit modifiées par l'art. La plus célèbre fut celle de Trophonius, mais on ne sauroit dire quelle fut dans cette cavité *souterraine* la part du travail de l'homme. La nature du sol de la Grèce, pays hérissé de montagnes, dont plusieurs offrent les traces de volcans et de feux *souterrains*, fait voir combien les seules causes physiques dûrent préparer de retraites déjà accommodées aux besoins des habitans encore sauvages de ces contrées. A mesure que la civilisation augmenta et que les villes se multiplièrent, la superstition dut s'emparer de ces lieux, où l'on plaça le berceau des êtres mythologiques, et il n'y eut point de grotte ou de *souterrain* qui ne devînt un monument de quelque naissance mystérieuse, de quelque événement fabuleux.

Ainsi voyons-nous le promontoire du Ténare, dont la base avoit été excavée par l'action des feux *souterrains*, devenir un monument religieux. C'est à l'entrée de ces cavernes noircies par la fumée des volcans, que les mythologistes placèrent non-seulement les portes de l'enfer poétique, mais encore le trône des vents, la route des orages et l'étable des chevaux de Neptune, dont le temple, creusé dans le roc en forme de grottes, étoit environné d'une forêt de sapins qui par son obscurité augmentoit l'horreur de ce local. La lecture de Pausanias nous donneroit lieu de recueillir beaucoup d'autres notions de ce genre sur les excavations nombreuses d'un pays où la religion eut l'art de s'emparer, en quelque sorte, de la nature entière, de tous les accidens des terrains, des montagnes, des rochers, de toutes les sources, de toutes les rivières, de tous les aspects, de toutes les illusions de l'homme et de toutes les traditions de la crédulité pour rendre l'idée de la Divinité présente en tous lieux.

Quelques écrivains ont tenté d'établir d'autres systèmes sur certaines excavations qu'on trouve en Grèce, telles que les grottes de Nauplie dans l'Argolide, et qu'on a prétendu être l'ouvrage des cyclopes. Nul doute que le travail des mines, en quelques contrées de ce pays, n'ait donné lieu, ainsi que celui des carrières, à de grands travaux *souterrains*. On a voulu déduire de certains faits de ce genre l'existence d'une sorte d'architecture troglodyte, qui auroit précédé la pélasgique. Ces recherches savantes sont étrangères aux seules notions dont j'ai voulu faire la matière de cet article. Des excavations qui ont pu avoir des objets d'utilité particulière ne prouvent point qu'on ait eu l'intention de faire sous terre des ouvrages semblables aux monumens construits. Or, ce caractère bien distinctif dans la nature des travaux *souterrains*, je prétends qu'on ne l'a point trouvé en

Grèce comme en Egypte, et la modique grotte de Pan à Athènes, celle d'Archidamas consacrée aux nymphes, travaux où l'art entra pour quelque chose, sont de trop petits ouvrages pour constater chez les Grecs l'usage et le goût de ces substructions enfouies sous terre et à si grands frais, dont l'Egypte nous a conservé tant et de si étonnans modèles.

Après l'Egypte, le pays le plus connu pour le goût et la pratique de ces ouvrages, qu'on peut appeler d'*architecture souterraine*, ou par excavation, est sans contredit l'Inde. Nous avons eu déjà l'occasion d'observer (*voyez* INDIENNE ARCHITECTURE), que le plus grand nombre des entreprises de ce pays ne doit pas porter le nom de *construction proprement dite*, puisqu'ils sont, soit des rochers isolés, façonnés par le ciseau en forme de monumens, soit des excavations pratiquées dans des bancs de pierre, où l'on mit la masse même à contribution, pour y sculpter supports, plafonds, ornemens, etc.

Nous avons déjà parlé de l'Italie, en faisant mention des grandes excavations produites par les carrières aux environs de quelques grandes villes, et auxquelles on a depuis donné le nom de *catacombes*. En envisageant, comme nous l'avons prétendu faire en cet article, les *souterrains* dans leur rapport avec l'architecture, il nous semble que les anciens habitans de l'Italie n'ont réellement laissé que très-peu de vestiges de leur goût pour les ouvrages *souterrains* du genre qu'on a déjà spécifié. Les sépultures seules ont pu donner lieu à des travaux de ce genre. (*Voy.* SEPULCRETUM.) Il est certain qu'outre l'espèce de tombeaux dont nous avons parlé à cet article, et qui précédèrent le temps de la domination de Rome, les Romains, sans adopter l'usage des sépulcres entièrement *souterrains*, ne laissèrent pas de pratiquer souvent dans les constructions de leurs tombeaux et mausolées, des divisions propres à recevoir les sarcophages, et dont le plan étoit inférieur au sol. Le seul nom d'*hypogee* qu'on leur donnoit témoigne encore de cet usage. Généralement cependant, autant qu'on peut le conclure des restes nombreux de leurs monumens funéraires, les excavations *souterraines* furent rarement appliquées à cet usage. La pratique de la crémation des corps favorisa surtout l'emploi des *columbarium*, destinés particulièrement à recevoir dans de très-petites niches les urnes qu'on y rassembloit en très-grand nombre.

Ce n'est pas qu'on ne puisse citer des travaux assez considérables d'excavations, pratiquées par les Romains pour d'autres usages, comme, par exemple, cette montagne perforée qu'on appelle la *grotte de Pausilippe*, pour abréger le chemin de Naples à Pouzzol. Les environs de Baies nous montrent encore de semblables travaux commencés pour le même objet d'utilité, et l'on présume que ce que l'on appelle la *grotte de la Sibylle* fut également une route *souterraine* restée sans exécution.

De semblables travaux furent exécutés par les Romains pour la décharge de quelques lacs, tels que celui d'Albano, qui, avant qu'on leur eût ouvert d'issue, étoient sujets à des crues d'eau et à des débordemens funestes aux campagnes voisines.

L'énumération et la description des grands travaux de ce genre, chez les peuples anciens et modernes, pourroient devenir sans doute le sujet et la matière d'un ouvrage aussi curieux qu'intéressant, mais dont le moindre abrégé seroit, comme on l'a dit, hors de toute mesure avec cet article, et encore étranger à l'objet principal de ce Dictionnaire.

Ce seroit dans le *Dictionnaire des Ponts-et-Chaussées* qu'il seroit convenable de reunir l'historique de ces sortes d'entreprises. On sait que déjà plus d'un canal a obligé de lui pratiquer, dans plus d'un endroit, un lit *souterrain*, comme on le voit au canal de Saint-Maur, exécuté depuis peu d'années. Les aqueducs ont souvent aussi nécessité de grandes et pénibles excavations, pour procurer aux eaux leur courant et leur niveau, à travers les montagnes.

Il se fait dans ce moment un prodigieux travail de ce genre à Londres. C'est un très-grand et large chemin pratiqué sous la Tamise pour suppléer, dans un endroit qui réunira les deux parties de la ville, à la construction d'un pont qui eût gêné la navigation.

SPALATRO. Ville de la Dalmatie que quelques-uns appellent SPALATO, nom qui auroit, dit-on, succédé à ceux de *Spaletum*, *Spalatum*, *Aspalatum*, qui tous dériveroient du latin *Palatium*, spécialement donné à ce lieu à cause du grand palais de Dioclétien, qui n'étoit éloigné que d'une lieue de Salone, ville natale de cet empereur, comme on peut le vérifier aujourd'hui.

Il subsiste encore dans la moderne *Spalatro* une masse considérable des vestiges du grand palais bâti par Dioclétien. Bien que la nouvelle ville ait pu contribuer à perpétuer le souvenir et beaucoup de ruines des antiques constructions, au milieu desquelles elle s'est établie, on ne sauroit se refuser à croire, ce que témoigne l'état de ses ruines, que cet établissement n'ait été une des causes les plus actives de la perte du grand ensemble qu'on peut toutefois restituer à l'aide du dessin.

En 1675, Spon et Wheler avoient déjà visité les ruines de *Spalatro*; et dans une description fort abrégée, ils éveillèrent la curiosité des voyageurs du siècle suivant. En 1764, on vit paroître le grand ouvrage de M. Adam, voyageur anglais, où tous les monumens de *Spalatro* furent rendus dans des dessins accompagnés de mesures. C'est d'après cette autorité que nous pourrons donner une idée abrégée, mais véridique, de ce grand débris de l'architecture romaine, dans un temps qui fut le précurseur de son entière décadence.

Le palais de Dioclétien subsiste donc encore (bien que mutilé et dégradé par les causes qu'on a indi-

quées, dans les lignes d'un grand quadrangle parallélogramme de 600 pieds sur 700, comptés et mesurés à l'extérieur. L'intérieur de cet ensemble se trouve divisé comme en deux parties par une sorte de rue formant une croix, et dont tous les espaces étoient remplis par de grandes et nombreuses constructions dont il reste les vestiges et les plans, mais dont le plus grand nombre ne sauroit faire retrouver avec précision le genre de leurs élévations.

Le dessin en plan indique bien les espaces d'un très-grand nombre de locaux ou de salles auxquelles on a prétendu donner, d'après Vitruve, des noms indicatifs de leurs usages. Mais, dans la vérité, ces désignations sont tout-à-fait arbitraires. La seule masse de construction bien conservée, et dont l'emploi est incontestable dans cet espace intérieur, est celle du temple octogone, environné d'une colonnade, qu'on a appelé temple de Jupiter, et dont nous ferons mention plus bas.

A l'extérieur de l'ensemble du palais, ce qu'il y a de mieux conservé ou de moins dégradé est la façade d'entrée. Elle se compose d'une longue ligne de colonnes adossées à des piédroits qui supportent des arcades, et qui forment sur cette face une très-longue galerie en péristyle, dont l'ordonnance est interrompue dans son milieu par une élévation que couronne un fronton dont le tympan se trouve coupé par une arcade que supportent deux colonnes. Les trois autres façades de l'élévation extérieure n'offrent que les superficies fort simples d'un mur interrompu, dans sa longueur, par des corps saillans en manière de contreforts, et de la même construction. Le mur est percé dans le haut par une suite de fenêtres uniformes en arcades sans aucun ornement.

Ce qu'on trouve, dans cet immense amas de ruines antiques et de bâtisses modernes, de plus intéressant pour l'architecture, a dû sa conservation aux usages religieux du christianisme : on veut parler des restes assez reconnoissables d'un petit temple, dont on fit depuis un baptistère en face du grand temple dont on a déjà fait mention, et qui fut converti en église.

Les restes du petit temple ne nous présentent d'autre idée que celle d'une *ædicula* qui dut avoir un frontispice de quatre colonnes corinthiennes. Ce qu'on en voit de mieux conservé est la porte pratiquée entre les deux antes. On ne peut rien faire de plus riche que son encadrement, dont toutes les divisions sont plutôt chargées qu'ornées d'entrelas, de rinceaux, d'enroulemens divers. Autant doit-on en dire de l'entablement qui la couronne, et qui, soutenu par deux consoles d'une très-grande richesse, n'offre pas dans les profils de son couronnement une seule partie qui ne soit sculptée et brodée sans aucun repos pour les yeux.

Le grand temple, qu'on appelle, on ne sait pourquoi, temple de Jupiter, fut heureusement converti en église, et doit à ce nouvel emploi sa conservation.

Nous avons déjà dit que son plan est octogone, dans la disposition des colonnes isolées qui l'entourent, ainsi que dans la construction extérieure du massif qui forme son mur d'enceinte, mais l'intérieur est circulaire.

L'élévation extérieure du temple, jusqu'à l'origine de sa couverture, est de 53 pieds et demi, et de 63 en y comprenant le soubassement de la colonnade. Chaque pan de l'octogone a de large 25 pieds et demi pour le corps de l'édifice, et 35 pieds et demi pour la galerie extérieurement environnante. La hauteur des colonnes, y compris leur base et leur chapiteau, est de 19 pieds, leur diamètre est de 2 pieds. Leur socle a 2 pieds de haut, et l'entablement en a 7. L'élévation du toit octogone qui couvroit la voûte de l'intérieur du dôme étoit de 22 pieds, ce qui donnoit à l'édifice total, depuis le sol jusqu'au sommet du comble, une hauteur de 85 pieds.

L'intérieur du monument, comme on l'a dit, est circulaire, et présente une rotonde dont le diamètre est de 42 pieds. Son élévation depuis le sol jusqu'à l'origine de la voûte, c'est-à-dire non compris la hauteur de la calotte (proprement dite), est de 42 pieds.

Huit colonnes corinthiennes de 24 pieds de proportion soutiennent un entablement faisant ressaut à chacune, et dont la frise et les membres multipliés de la corniche sont prodigieusement chargés d'ornemens. Au-dessus s'élève, en retraite, un ordre composite de 22 pieds, faisant également ressaut, et sur lequel s'appuie le ceintre de la voûte. Celle-ci, construite toute en briques, est bien conservée ; on y aperçoit encore dans quelques places le stuc dont elle étoit recouverte, et sur lequel on avoit exécuté des peintures. Huit niches, dont quatre carrées et quatre circulaires, par leur plan, avec impostes surmontées d'arcades, sont pratiquées dans l'épaisseur des murs autour de cette rotonde.

Il reste à dire quelques mots de la principale porte extérieure, appelée *porta aurea*. Elle n'a de commun que cette épithète avec la porte de *Pola*, dont on a parlé à l'article de cette ville. Soit que l'on considère celle dans *Spalatro* à l'intérieur du palais, soit qu'on la voie à l'extérieur, elle n'a guère de bien remarquable que l'épaisseur de sa construction. Il faut y remarquer toutefois qu'elle est formée d'une partie ceintrée dont le demi-cercle est coupé par une corniche horizontale, sous laquelle règne une plate-bande formée de claveaux à crochets.

Il y auroit un long article de critique à faire sur le style et le goût de l'âge où furent élevés les monumens de *Spalatro*. Tout y porte le caractère de cet état où nous avons dit ailleurs (*voyez* ARCHITECTURE.) qu'étoit tombée l'architecture sous le règne de Dioclétien. On y voit que de belles traditions s'étoient encore conservées ; mais qu'en général le goût du luxe et de la superfluité des ornemens y avoit remplacé celui du simple, du grand et du noble. Beaucoup de lourdeur dans la décoration, beaucoup de

négligences d'exécution, beaucoup de surcharge dans les parties, beaucoup de prétention à la richesse : voilà ce qui contraste avec les ouvrages des siècles précédens.

On y remarque les premiers exemples de ces bizarreries qui annoncent l'oubli des principes sur lesquels l'architecture se fonde, comme accouplemens inutiles de colonnes, comme abus des ressauts, comme arcades géneralement sur colonnes, comme modillons servant de supports à des colonnes accouplées et adossées. On feroit une trop longue énumération de tous les détails de forme, de disposition et de décoration qui prouvent qu'à cette époque les véritables traditions de l'art étoient tombées dans l'oubli, qu'il n'en subsistoit plus que des pratiques dégénerées en routine, et ayant perdu pour l'esprit leur véritable signification.

SPÉCULAIRE (Pierre). Au mot Phengites nous avons déjà placé une courte notion de ces espèces d'albâtres gypseux et transparens, auxquels on donnoit le nom de *pierre speculaire*. Elle se debitoit en lames aussi minces qu'on le vouloit, et elle faisoit dans les fenêtres, chez les anciens, l'office du verre. Il paroît que ce que nous appelons *fenêtre* ou *châssis de fenêtre*, chez les Romains s'appeloit *specularis* ou *specularia;* et le *lapis specularis* aura été ainsi nommé, comme étant la pierre employée en carreaux de fenêtres.

A l'article Verre ou Vitre, nous discuterons la question relative à l'emploi du verre en carreaux de vitre. (*Voyez* Vitre et Verre.) Nous bornerons l'article Spéculaire à faire connoître les variétés de la pierre à laquelle on donne ce nom et les propriétés de sa nature transparente, dans l'emploi qu'on en fit chez les anciens.

Il peut y avoir eu jadis plus d'une cause qui ait rendu l'emploi du verre, appliqué aux fenêtres, moins commun qu'il n'auroit pu l'être. On peut se permettre de croire que ce ne fut ni l'ignorance du verre, connu de tout temps, ni la cherté, ni la difficulté d'en faire des carreaux, sorte d'emploi le plus simple de tous. Si le verre paroît, d'après quelques passages des écrivains, avoir été tardivement mis en œuvre à Rome, dans les fenêtres, ne seroit-ce pas parce que différentes sortes de *pierres spéculaires*, faisant l'office de *vitres*, outre l'ancienne habitude, réunissoient à une plus grande solidité des avantages très-réels ?

Il y avoit en effet de nombreuses variétés dans les *pierres spéculaires ;* il s'en trouvoit dont la transparence égaloit celle du cristal et du verre le plus diaphane. Quand Pline veut parler de la limpidité du vernis qu'Apelles mettoit sur ses tableaux, il ne prend pour point de comparaison ni le verre ni le cristal, mais « à travers ce vernis l'on voyoit (dit-il) » sa peinture comme au travers d'une *pierre spécu-* » *laire.* » *Veluti per lapidem specularem intuentibus.*

Le même écrivain nous apprend qu'on tiroit des *pierres spéculaires* de beaucoup de pays différens. L'Espagne jadis en avoit approvisionné Rome. Depuis on en avoit fait venir de Chypre, de Cappadoce, de Sicile, et plus récemment encore d'Afrique.

L'Espagne fournissoit les meilleures. La Cappadoce donnoit de plus grandes dalles, mais leur qualité étoit plus molle, et leur transparence étoit plus terne. On en exploitoit aussi dans le territoire de Bologne en Italie, d'une moindre étendue, sujettes à avoir des taches, et quelquefois des durillons d'une substance siliceuse.

Pline nous décrit une espèce de *pierre spéculaire* que l'on trouvoit sous terre, renfermée entre des pierres plus dures, *saxo inclusus;* ce qui nous paroît ressembler beaucoup aux feuilles de talc qui sont entre les pierres à plâtre. Mais, selon lui, on en comptoit encore une autre espèce fossile, dont les plus grandes lames ne passoient pas la longueur de cinq pieds. *Nunquam adhuc quinque pedum longitudine amplior.*

On voit, par cette énumération des espèces de *pierre spéculaire* et par la dimension que quelques-unes avoient, pourquoi on put souvent en préférer l'emploi, dans bien des circonstances, à celui des carreaux de verre. Mais un des avantages réels de cette substance sur celle du verre, c'est qu'elle étoit inaltérable. C'étoit, selon Pline, le privilége de l'espèce de *pierre spéculaire* blanche, *sed candido mira natura.* Quoique tendre, elle résistoit à toutes les injures des saisons, et elle ne vieillissoit point.

Or, rien ne fut mieux adapté aux besoins d'éclairer l'intérieur des grands monumens. Il paroît, d'après divers passages des auteurs, que la manière d'employer ces sortes de vitraux étoit de les sceller dans les murs mêmes. Les *clathra* des fenêtres de l'amphithéâtre de Pola forment des entrelas dont les traverses ou barreaux (comme l'on voudra dire) sont de pierre, et il est probable que leurs intervalles furent remplis de *pierres spéculaires.*

Juba, cité par Pline, écrivoit qu'on trouvoit en Arabie une pierre aussi transparente que le verre, dont on faisoit les carreaux des fenêtres. *In Arabia quoque esse lapidem vitri modo translucentem quo utuntur pro specularibus.*

Au temps de Néron, on avoit trouvé en Cappadoce une qualité de pierre qu'on appela *phengites*, à cause de son éclat et de sa transparence. (*Voyez* ce mot.) Pline, en parlant du temple de la Fortune, construit de cette pierre qui transmettoit la lumière dans son intérieur, ajoute que cet intérieur se trouvoit éclairé par un autre moyen que celui des *spéculaires. Alio quàm specularium modo.* Quelques commentateurs veulent qu'on lise, *haud alio quàm specularium.* Peu importe la version qu'on adopte ; il est visible que dans l'une comme dans l'autre Pline compare ce

moyen d'éclairer un intérieur par la transparence de ses murs, au moyen usité de la *pierre spéculaire* commune.

Si, d'après le passage de Sénèque (*voyez* VERRE), l'emploi des vitraux proprement dits, ou des carreaux de verre, semble n'avoir daté à Rome que de son siècle, il y a moins lieu qu'on ne pense de s'étonner que l'usage en ait été aussi tardif. Entre les causes qui l'ont répandu si généralement chez les modernes, il faut compter sans doute le bon marché de la fabrication du verre, mais particulièrement aussi le manque presque absolu de ces pierres transparentes qui étoient autrefois aussi nombreuses que diverses, et qui donnoient un véritable équivalent du verre.

Si la nature nous eût fourni avec abondance ces matières transparentes d'un débit si facile, qui pourroit dire jusqu'à quel point leur exploitation économique eût retardé ou diminué la pratique des carreaux de verre, surtout s'il est vrai, comme on est porté à le croire, que la *pierre spéculaire* appliquée aux fenêtres avoit plus d'un avantage sur les vitraux? Or, il paroît qu'elle pouvoit d'abord être moins fragile que le verre. Une de ses propriétés ensuite étoit de mieux préserver de la chaleur en interceptant les rayons du soleil. C'est ce que remarquèrent, selon Philon (*de legatione ad Caium*), les ambassadeurs d'Alexandrie. *En comparant*, dit-il, *les propriétés des pierres transparentes avec celles du verre blanc, ils observèrent que ces pierres, en transmettant la lumière, préservent à la fois et de l'action de l'air et de l'ardeur du soleil.*

Les voyageurs ont trouvé encore en Grèce plus d'un exemple de cette manière d'éclairer les intérieurs par le moyen de pierres transparentes. Or, tout porte à croire que cette pratique, moderne en ce pays, est une tradition de l'ancien usage, si dans quelques endroits même les *pierres spéculaires* qu'on y voit ne sont pas des restes d'antiquité.

Cornelio Magui et Chandler décrivent avec les mêmes circonstances les fenêtres de l'église du couvent de Saint-Luc en Béotie, la plus belle de la Grèce moderne. Ces fenêtres, au lieu de carreaux de verre, ont des carreaux de pierre transparente. *La chiesa*, dit Cornelio Magui, *e di bella architettura, incrustata di marmi fini; et in certe finestre spiccano pietre con vene trasparenti rossicie.* Selon Chandler, « les bas-côtés ou galeries de cette église sont éclairés » par des morceaux de marbre transparent appelé » jadis *phengites*. Ils sont placés dans le mur par » compartimens carrés, et répandent une lumière » jaune; vus en dehors, ils ressemblent à la pierre » commune et sont grossièrement taillés. »

Plusieurs de ces pierres, qui selon la nature de leur substance ou peut-être par le laps des années ont pu acquérir une transparence rougeâtre, sont devenues, en vertu d'une opinion superstitieuse des Grecs modernes, dépositaires de ce qu'ils appellent le *feu sacré*, qui à un certain jour de l'année est censé descendre du ciel. C'est à cette croyance qu'on dut probablement, dans le temple de Minerve à Athènes, converti en église chrétienne, la conservation de quelques dalles de *pierre spéculaire* qui, au temps de Spon, Wheler, Cornelio Magui, La Guilletière, etc. étoient encore visibles, et étoient tenus pour des objets miraculeux à cause de leur rougeur diaphane.

« Les pierres transparentes du temple d'Athènes » (dit La Guilletière) sont taillées en rectangle ou » carré long. Chacune est à peu près longue de 3 pieds » sur un et demi de largeur. On plaçoit derrière » elles des lampes, ce qui leur donnoit une couleur » rougeâtre. Les Turcs les regardoient avec beau» coup de vénération. » Cornelio Magui rapporte la même chose; et Spon et Wheler, qui avoient vu dans plus d'un endroit de la Grèce des carreaux de *pierre spéculaire*, n'hésitent point, à l'aspect des dalles miraculeuses d'Athènes, d'y reconnoître le *phengites* de Pline.

Nous pourrions citer encore les fenêtres de l'église de San-Miniato à Florence, toutes garnies de pierres transparentes qui tiennent lieu de vitres, si cet exemple n'étoit fort connu, et si nous ne craignions d'alonger par trop cet article.

SPECUS. On appeloit ainsi le canal où l'eau couloit dans les aqueducs élevés au-dessus de la superficie du sol. Il étoit construit ou en pierres de taille ou en briques. On lui donnoit, sur 100 pieds de longueur, au moins un demi-pied de pente, et on le couvroit d'une voûte, soit pour le préserver des ordures que le vent auroit pu y porter, soit pour empêcher l'action du soleil et l'introduction des eaux pluviales, qui auroient pu se mêler à celles des sources qu'on vouloit faire parvenir dans toute leur pureté aux lieux de leur destination.

Quelquefois ces canaux étoient couverts de dalles de pierre posées horizontalement. L'*Aqua Claudia*, l'*Aqua Marcia*, se trouvèrent supportées par un seul et même rang d'arcades. Les canaux des eaux qu'on appeloit l'*Anio vetus* et l'*Aqua Claudia* avoient aussi leur *specus* ou conduit particulier placé sur la même construction.

SPHÆRISTERIUM. Lieu destiné chez les anciens, soit dans les gymnases, soit dans les maisons des riches particuliers, à l'exercice où l'on employoit la balle. Cet exercice et ce lieu paroissent répondre au jeu de paume moderne, et au bâtiment qui reçoit son nom de ce jeu.

Pline le jeune, décrivant ses deux maisons de campagne de Laurentum et de Toscane, y place un *sphæristerium*. L'empereur Vespasien en avoit un dans son palais; et, selon Lampride, Alexandre Sévère s'exerçoit souvent au jeu de balle dans son sphéristère.

SPHÈRE, s. f. Corps parfaitement rond, qu'on nomme aussi *globe* ou *boule*, et qu'on emploie souvent dans les ouvrages de l'architecture. Pline appelle *orbis* le globe ou corps sphérique de bronze qui terminoit le sommet de chacune des cinq pyramides inférieures du tombeau de Porsenna à *Clusium*. Nous voyons que la maîtresse-borne milliaire des Romains au Capitole, et de laquelle partoient toutes les autres bornes, étoit surmontée d'un globe de bronze. Les modernes en placent volontiers à la pointe des clochers, et en beaucoup d'autres lieux, comme simples ornemens.

SPHÉROÏDE, s. m. Corps formé par la révolution d'une ellipse sur son axe. On donne volontiers au contour d'un dôme la moitié d'un *sphéroïde*, parce qu'il doit être plus haut qu'une demi-sphère, tant pour la solidité qui résulte du peu de poussée de cette courbe, que pour en rendre la proportion plus élégante.

SPHINX, s. m. Si nous parlons ici de cet animal fabuleux, ce n'est pas, comme on le pense bien, pour en rechercher l'explication allégorique en Egypte, ou en expliquer la tradition mythologique en Grèce; ces détails ne sont point dans les attributions d'un Dictionnaire, qui doit se restreindre en chaque sujet à ce qui touche plus ou moins directement l'architecture, ses monumens, et leurs objets de décoration.

Contentons-nous donc de faire remarquer que le *sphinx*, sous le rapport de l'art, c'est-à-dire des images qu'on en fit, nous offre plusieurs variétés, entre lesquelles on doit remarquer celle du *Sphinx* thébain, dont plus d'un ouvrage grec nous a conservé la ressemblance. Phidias, dans la composition du trône de son Jupiter Olympien, avoit placé comme soutiens des bras du siége, des *sphinx* enlevant les enfans des Thébains.

D'après ces images, il paroîtroit qu'il n'y eut aucun rapport d'allégorie entre le *sphinx* de l'Egypte et celui que la mythologie grecque nous représente comme une sorte de monstre à tête de femme sur un corps de lion ailé, proposant des énigmes, et dévorant ceux qui ne les pouvoient pas deviner. Rien de commun, comme on voit, entre cette création du mythe grec et celle du caractère hiéroglyphique des Egyptiens, excepté l'union fantastique de deux animaux, qui en Grèce ne paroît avoir rien signifié, si ce n'est une tradition imitative du symbole le plus usité en Egypte; car il est douteux que l'idée de secret, de mystère ou d'énigme, appliquée par les Grecs au *sphinx*, ait été généralement reçue en Egypte.

Si nous en croyons ce que donne à entendre, pour ce pays, l'idée d'une telle association de deux natures, savoir, d'un corps de lion et d'une tête de femme, et ce que presque tous ceux qui ont tenté de pénétrer l'esprit de quelques hiéroglyphes nous assurent, cette union de deux êtres n'exprima rien autre chose que l'état où est le Nil quand il inonde l'Egypte. Comme ses inondations arrivent aux mois de juillet et d'août, lorsque le soleil parcourt les signes du Lion et de la Vierge, les Egyptiens auroient réuni sous ce double emblème les signes de l'époque qui étoit pour eux celle de la prospérité de leur pays.

Aucun signe en effet ne fut plus multiplié en Egypte. L'ouvrage de ce genre le plus célèbre et le plus considérable fut le *sphinx* colossal dont on vit long-temps la tête sortir hors des sables qui avoient enseveli le reste de la figure, près d'une des plus grandes pyramides. On douta long-temps s'il étoit formé de plusieurs blocs rapportes ou non. Des fouilles faites il y a quelques années, par le consul d'Angleterre au Caire, M. Salt, l'ont mis tout-à-fait à découvert, et on a avéré qu'il avoit été taillé à même la masse de pierre qui forme en ce lieu la base des pyramides. Le déblaiement intégral de ce colosse a fait voir un petit escalier qui communiquoit à la porte d'un petit temple placé entre les pattes du *sphinx*. Ce petit temple se présentoit sous la forme des monolythes égyptiens.

Les ruines, aujourd'hui bien connues, des temples égyptiens, ont confirmé ce que les anciens historiens nous avoient appris de l'emploi multiplié des *sphinx* pour former les avenues des édifices sacrés. On les y voit encore placés sur deux lignes parallèles, les uns en face des autres, et chacun sur une base. Ce sont là les espèces d'allées qui semblent conduire vers le temple. Ainsi les écrivains anciens avoient décrit ces avenues. Ainsi les retrouve-t-on encore avec plus ou moins de mutilations dans les plaines de l'antique Thèbes.

Du reste ces avenues, dans lesquelles les Egyptiens avoient singulièrement multiplié ces représentations de figures composées de deux espèces d'animaux, qu'on appelle aujourd'hui du nom de *sphinx*, nous prouvent qu'il y eut des variétés dans ces mélanges de nature; d'où il faut conclure que ce que nous appelons *sphinx* n'est pas nécessairement un composé d'un corps de lion avec une tête de femme.

D'abord on met sous ce nom, devenu général, des figures qui ne sont autre chose que des lions, sans aucune association d'une autre espèce d'animal. Rien n'est plus commun que ces ouvrages, qui, outre le caractère sans art de la sculpture égyptienne, font voir encore sur leur base des signes hiéroglyphiques. On en voit d'autres d'un meilleur travail, et qu'on doit supposer avoir été des copies faites dans des temps postérieurs, et peut-être sous la domination des Romains. Tels sont ceux qui sont placés à Rome comme ornemens de la fontaine de Termini, et qui jettent de l'eau.

Les voyageurs modernes nous ont fait connoître, sous le nom de *sphinx*, un mélange d'espèces autre que celui dont on se forme ordinairement l'idée.

Ainsi à Thèbes il y a des avenues telles qu'on les a décrites, qui se composent de figures représentant des lions à tête de bélier. On a cherché à donner de cette réunion de deux animaux divers des explications qui ne peuvent être qu'arbitraires. Comment deviner les idées que les Egyptiens avoient prétendu exprimer par ces amalgames de signes, dont la clef est probablement perdue?

Le *sphinx*, mélange d'un corps de lion et d'un buste de femme, paroît être celui dont les répétitions se sont le plus propagées et multipliées hors de l'Egypte, surtout dans les sculptures d'ornement des Grecs et des Romains, comme on en voit à un des plus élégans trépieds de bronze, trouvé dans les ruines de Pompeï et conservé au muséum de Naples. Mais il est à croire que, réduite à cet emploi purement décoratif, cette figure n'y conserva plus aucune valeur, même d'allégorie morale. C'est du moins ce qu'il est permis d'affirmer de l'emploi que les modernes en font, soit dans ce qu'on appelle l'*arabesque*, soit dans l'application purement routinière qu'on en fait à toutes sortes de meubles, d'objets de luxe ou de caprice.

SPINA (*épine*). C'est le nom que les Romains donnoient à cette partie exhaussée ordinairement sur plusieurs degrés, en manière de plate-forme, qui s'étendoit au milieu et dans presque toute la longueur du cirque, qu'elle séparoit en deux allées où les courses avoient lieu.

On lui donna ce nom, parce que cette sorte de construction partageoit l'arène du cirque comme l'*épine* du dos partage le corps de l'homme.

Les médailles nous ont conservé sur les types où sont représentés des cirques, d'assez fidèles imitations de la *spina* et des objets dont ils étoient ornés. Aux deux extrémités s'élevoient les bornes, au nombre de trois, placées sur un piédestal commun, et faites en forme de cônes alongés. C'étoit entre ces bornes et la *spina* que devoient passer les chars; et comme cet espace étoit assez étroit, c'étoit à ce tournant qu'il étoit facile d'échouer.

Les principaux monumens que les médailles nous font voir dans la longueur de la *spina*, sont des autels à diverses divinités, de petites édicules ou chapelles, des colonnes isolées surmontées des statues de la Victoire, des trépieds, des portiques de différens genres, des colonnes supportant des frontons, ou des plates-bandes couronnées par les symboles de Neptune, de Castor et Pollux, des statues et des groupes.

Ce fut pour l'ornement de la *spina* de leurs cirques, que les Romains enlevèrent à l'Égypte les obélisques qu'ils placèrent quelquefois au milieu, quelquefois aux extrémités. Plusieurs de ces obélisques se retrouvent encore aujourd'hui dans Rome moderne, placés aux mêmes endroits qu'ils occupèrent jadis. Tel est celui de la place Navone, reste ellemême et souvenir de l'emplacement où étoit le *circus Agonalis*, qui donna à la place moderne le nom de *piazza Nagona*, et par corruption *navona*.

Nous renvoyons du reste le lecteur au mot CIRQUE, où l'on s'est étendu sur la description, tant de l'ensemble que des détails et des particularités de ces monumens de la magnificence romaine. (*V*. CIRQUE.)

SPIRAL, adj. m. On appelle ainsi un corps, une ligne qui environne un objet quelconque en tournant. La ligne *spirale* est celle qui, en tournant, s'éloigne toujours de son centre. Telle est la ligne dont est formée la volute du chapiteau ionique; telle est, en particulier, la ligne que décrivent les cercles d'une vis autour d'un cylindre.

La colonne qu'on appelle *torse* est formée par une ligne *spirale*. Il y a dans l'antique plus d'un exemple de cannelures en *spirale*. On peut citer à cet égard les colonnes du petit temple de Clitumne, près Spoletto, qui sont ainsi cannelées dans le tiers inférieur de leur fût.

SPOLETTO (jadis SPOLETUM), ville antique de l'Ombrie, aujourd'hui dans les Etats de l'Eglise.

La ville moderne a conservé, du moins dans ses environs, plus d'un reste témoin de sa magnificence passée. Hors de ses murs est une petite église dont le sanctuaire est placé dans un temple dit *de la Concorde*, dont il subsiste encore six colonnes corinthiennes, trois de chaque côté, et dont la frise est dorique: ce qui semble indiquer que ce fut un ouvrage fait dans les bas siècles, des débris de quelque autre monument.

On voit les restes d'un temple de Jupiter dans le couvent de Saint-André, et d'un temple qu'on appelle *de Mars*, au-delà de la rivière, là où est l'église de Saint-Isaac ou de Saint-Julien. Il y a aussi des vestiges d'un palais de Théodoric.

Un acqueduc très-considérable, bâti par les Romains, amène l'eau de *Monte Luco*, à six milles de *Spoletto*, et de la *Coprareccia*, qui en est à trois milles. Les conduites passent sur un pont de 600 pieds de longueur et de 300 pieds de haut, qui joint les deux montagnes, et qu'on appelle *Ponte delle Torri*. Ces eaux passent aussi sur le *Ponte Sanguinario*, qui joint le *Monte Sant' Angelo* avec *Monte Luco*.

A neuf milles de *Spoletto* on trouve, à gauche sur le chemin, un petit temple antique bâti vers la source du *Clitumnus*, qui a donné à ce monument le nom sous lequel on le désigne ordinairement. On ne connoît pas l'époque de sa construction, mais son goût extrêmement orné permet de croire qu'il ne doit pas appartenir à une très-haute antiquité.

Plus d'une particularité, sa conservation et sa situation pittoresque, en font un des restes d'architecture romaine les plus intéressans. La disposition de son plan est surtout remarquable par sa singularité. Sa façade se trouvant sur une pente escarpée, qui

conduit au Clitumne, le péristyle antérieur n'a point d'entrée. L'architecte a reporté en arrière-corps deux petites entrées qui, avec leur avant-corps, forment dans le plan une sorte de croix. Chacune de ces entrées, avec son avant-corps moins élevé que le corps principal du temple, repose sur un soubassement très-haut, qui donne une fort grande élégance à tout l'ensemble. Trois escaliers ou rangs de degrés conduisent à chacune des entrées latérales. Un de ces escaliers est en face, les deux autres sont de côté, et aboutissent à un petit vestibule formé de deux pilastres d'angle carrés et isolés, et de deux colonnes d'où l'on passe dans une petite pièce quadrangulaire.

Cette pièce vous introduit dans une espèce d'atrium ou d'avant-temple, qui a son côté anterieur borné par le péristyle de face dont on a parlé, lequel se compose de quatre colonnes également espacees, et de deux pilastres d'angle carrés et isolés, qui figurent les *antes*, mais detachées du mur du pronaos.

De ce pronaos, ou avant-temple, on arrive au corps principal du temple, dont le plan est un carré long, se terminant dans le fond par une grande niche, surmontée d'un fronton que supportent de chaque côté deux colonnes adossées au mur et posant sur un stylobate commun.

Tout l'édifice n'a guère que 25 pieds de hauteur, dont 8 pour le soubassement général.

Quoiqu'en général l'ordonnance et les profils de cette architecture soient d'un bon goût, quelques détails de sa décoration autorisent à penser que ce monument ne doit pas remonter à une époque fort ancienne. Ainsi la niche du fond du temple nous offre un ceintre inscrit dans un fronton dont la base est coupée, sorte de licence qu'on ne trouve guère qu'à Spalatro et aux monumens des bas siècles. Le luxe et la variete des ornemens sculptés sur le fût des colonnes, semblent également annoncer un goût dont on citeroit difficilement des exemples dans les ouvrages réputés pour être ceux du meilleur temps de l'architecture. On ne peut guère s'empêcher de regarder comme l'abus d'une recherche capricieuse les diversites décoratives de l'ordonnance corinthienne du grand péristyle. Le pilastre d'angle a ses cannelures en hauteur; la colonne qui lui est voisine est cannelée en spirale dans toute sa longueur. Les deux colonnes du milieu ont la totalité de leur fût ornée de feuillages en écailles, comme on le voit à certaines tiges de candélabres : toutes inventions que le goût admet volontiers dans les objets qui sont du ressort de ce qu'on appelle l'*ornement*, et que la gravité de l'architecture repousse ou dédaigne.

Palladio a essayé d'excuser cette recherche d'ornemens par la petite proportion du temple. Selon lui, les anciens ne se permirent d'aussi légers détails qu'à l'egard des petits édifices, et négligèrent ces soins minutieux dans les grands monumens. On pourroit accorder qu'il en ait été ainsi, et même par beaucoup de raisons indépendantes du goût, sans que cela prouvât que les anciens aient eu là-dessus le moindre système, et sans qu'on doive s'en autoriser pour faire une règle de ce qui peut-être ne fut qu'une exception.

STADE, s. m. C'est le nom d'une mesure itinéraire chez les Grecs, qui varia de longueur selon les différens pays, et dont les variétés, par les confusions résultantes du même mot pour exprimer des mesures différentes, ont donné lieu à de nombreuses discussions étrangères à notre objet.

C'est du nom de cette mesure qu'on appela, chez les Grecs, le lieu destiné aux divers exercices du corps et aux différens genres de course, parce qu'on donna à ces sortes de lieux, de terrains ou de monumens, la longueur déterminée par le *stade* itinéraire.

Nous n'avons à parler ici du *stade* que sous ce dernier rapport.

Il faut donc distinguer les *stades* du genre ainsi désigné, selon leur emploi public ou particulier.

Considéré selon ce dernier emploi, le *stade* étoit, à proprement parler, une partie nécessaire de l'édifice appelé *gymnase*. (*Voyez* ce mot.) C'est là qu'on se livroit aux divers exercices athletiques, qui entroient plus ou moins dans les habitudes ordinaires de la vie et dans l'éducation de la jeunesse. Ce lieu, selon la description de Vitruve, étoit disposé de manière que ceux que la curiosité ou l'oisiveté y conduisoit pouvoient y voir commodément les combats des athlètes. L'espace, beaucoup plus long que large, étoit arrondi par une de ses extremités, et garni de plusieurs gradins sur lesquels on s'asseyoit.

Le *stade*, considéré sous le point de vue de monument, et de l'emploi beaucoup plus important que lui donnèrent les établissemens gymnastiques de la Grèce et de Rome pour les jeux publics, étoit le lieu même où se célébroient ces jeux. C'est ainsi qu'on nommoit *stade olympique* l'endroit où se tenoit la célèbre réunion des villes de la Grèce pour les jeux olympiques. On appeloit à Delphes *stade pythique* le lieu où se faisoient les jeux pythiques, etc.

La lice, ou la carrière appelée le *stade*, étoit un espace de terrain d'une étendue déterminée, selon les mesures itinéraires de chaque pays, et entouré d'une levée de terre, ou espèce de terrasse, dont quelquefois la nature avoit fait d'abord les premiers frais et que l'art façonna depuis. Tel étoit le *stade* d'Olympie. On y avoit pratiqué, sans doute à une de ses extrémités, une tribune pour ceux qui présidoient à la célébration des jeux

La longueur du *stade* varioit donc selon les lieux. Celui d'Olympie avoit 600 pieds. La description que Pausanias nous en a laissée donne à connoître que ce *stade* étoit précédé d'une autre enceinte, destiné aux courses de chevaux, longue de 400 pieds, et autour de laquelle on avoit pratiqué des loges, qu'on

distribuoit par la voie du sort à ceux qui amenoient des chevaux pour concourir aux prix. La construction de cette enceinte se terminoit à l'endroit même qui étoit le point de départ des concurrens; et ce point de départ, appelé *aphesis*, avoit donné son nom à tout le bâtiment, qui, soit par son plan, disposé de manière à aboutir en angle (dont la base touchoit le portique d'Aguaptus), soit parce que son élévation pouvoit en affecter la forme, ressembloit (dit l'écrivain) à une proue de vaisseau.

On distinguoit trois parties dans les *stades*, l'entrée, le milieu de la carrière et son extrémité. L'entrée avoit plusieurs noms; on l'appeloit *apheteria*, du verbe grec qui signifie *laisser aller*, parce que c'etoit de cet endroit que partoient les concurrens. Comme à cet endroit on marquoit l'entrée de la carrière par une simple ligne tracée sur le terrain, dans la largeur du *stade*, on lui donnoit le nom de *grammé* (ligne). A cette ligne superficielle, qui marquoit originairement l'entrée de la carrière, on substitua dans la suite une espèce de petit gradin, auquel on donna le nom de *balbis*, qui devint aussi la démarcation de l'espace formant véritablement l'entrée de la lice.

Il paroît que le bâtiment appelé *aphesis*, ou l'hippodrome d'Olympie, fut, soit par la disposition de ses loges, soit par les détails de sa construction, ainsi que de sa décoration, un ouvrage remarquable et digne d'admiration. Clætas, son auteur, en étoit si glorieux, dit Pausanias, que sur une statue qu'il avoit faite à Athènes, et à laquelle il inscrivit son nom, il fit une mention spéciale de l'Aphesis d'Olympie en ces termes : *Je suis l'ouvrage de Clætas, fils d'Aristocles, inventeur de l'ippaphesis d'Olympie.*

Il faut conclure, et des paroles de Pausanias sur la levée de terre ou terrasse qui environnoit le *stade* d'Olympie, et des mentions qu'il fait ailleurs, d'autres *stades* dont le circuit étoit en gradins de marbre, que jamais les Eléens ne firent une semblable dépense. Il est vrai que les mots χωμα γης, *amas de terre*, ne signifient pas que cette terrasse se borna à n'être qu'une butte naturelle, ou même augmentée par art. Rien n'empêche d'y voir une terrasse, dans le sens où nous entendons encore aujourd'hui ce mot, et qui auroit été soutenue par des épaulemens ou constructions en pierre.

Mais nous savons que plus d'un *stade* en Grèce fut entouré dans son pourtour par des constructions dispendieuses. Sur l'isthme de Corinthe il y avoit, selon Pausanias, un *stade* construit en marbre blanc. A Delphes, dans la partie supérieure de la ville, on voyoit un *stade* bâti d'abord uniquement en pierres du Parnasse, et que dans la suite Hérodes Atticus fit décorer en marbre penthélique. Un *stade* que Pausanias cite comme un des plus magnifiques et des plus remarquables étoit celui qu'avoit construit à Athènes Hérodes Atticus; il étoit de marbre penthélique et d'une grandeur extraordinaire.

Tous les *stades* dont nous entendons parler ici sont ceux qui formoient des édifices indépendans des gymnases. On en feroit une longue énumération, seulement à ne citer que ceux dont les auteurs ont fait mention, ou dont les voyageurs ont retrouvé les restes. Ainsi Pausanias nous fait connoître celui d'Argos, dans lequel se célébroient les jeux sacrés de Jupiter Néméen et de Junon; celui d'Epidaure, ceux de Mégalopolis, de Tégée et de beaucoup d'autres villes. Chandler et Pococke nous apprennent qu'à Smyrne et à Ephèse il y avoit un *stade* distinct du gymnase de ces villes. A Alabanda, Chandler a vu les ruines d'un *stade* qui sert aujourd'hui de marché à la ville moderne bâtie en cet endroit. A Laodicée, on a aussi trouvé les ruines d'un *stade*, dont le dessin existe dans les *Ionian antiquities*.

Le cirque fut le monument qui chez les Romains remplaça le *stade* des Grecs, autant pour les usages que pour la forme; seulement il l'emporta en grandeur et en magnificence. (*Voyez* CIRQUE, SPINA.)

STALACTITES, s. f. pl. On appelle ainsi les dépôts formés dans les fentes des grottes et des cavernes, par des eaux qui y filtrent goutte à goutte, et laissent couche par couche la terre calcaire qu'elles abandonnent. Leur réunion ressemble à ces congélations qui se forment le long et au bord des toits dans les dégels.

On se sert quelquefois des *stalactites*, ouvrages de la nature, pour la décoration des fontaines ou des grottes artificielles dans les jardins. A défaut des *stalactites* naturelles, la sculpture en fait des imitations, où l'art peut facilement défier la nature.

STALLE, s. f. On donne ce nom à des siéges dont le fond se lève et se baisse à volonté, et qu'on pratique autour du chœur d'une église, pour l'usage des prêtres.

Les *stalles* se font en bois, et chacune est séparée de sa voisine par une cloison qui arrive jusqu'au coude, et sert d'appui quand le siége est relevé. Il y a de ces ouvrages remarquables par la perfection de leur menuiserie, et par les sculptures dont elle est quelquefois ornée.

STATUE, s. f. A l'article SCULPTURE (*voyez* ce terme), nous avons dit quelque chose des emplois divers auxquels l'architecture applique les *statues* dans les édifices. N'ayant encore ici à considérer les *statues* que sous les rapports qui sont communs à l'architecture, et comme partie de la décoration des monumens, nous serons d'autant plus obligés de resserrer les notions relatives au mot de cet article, que, si nous sortions du cadre qu'il nous prescrit, nous devrions entrer dans un sujet immense.

Bornons-nous donc à dire sous quels rapports les *statues* entrent dans le domaine de l'architecture.

Les trois points de vue principaux sous lesquels

l'architecte a besoin de considérer les *statues* qu'il admet dans ses compositions, sont celui de la décoration, celui de la proportion, celui du style.

J'aurois pu dire qu'avant tout les *statues* ont, avec la destination de chaque édifice, un rapport de convenance et de signification qui fait le principal mérite de leur emploi pour l'esprit. Mais quoique ce rapport soit des plus importans, il m'a semblé que ce point de vue purement moral pourroit paroître un peu en dehors des théories pratiques de l'art.

Supposant donc, comme un point incontestable, que les *statues* doivent, par leur sujet, correspondre à ce qui est l'objet même, ou la destination d'un monument, l'architecte doit les considérer comme un de ses principaux moyens de décoration.

Il en sera à cet égard des *statues* comme de tous les autres objets décoratifs qui entrent dans l'ensemble d'un édifice. A part ce que ces objets peuvent avoir d'instructif et de significatif pour l'intelligence, le goût les considère et doit les employer d'après les principes de cette harmonie visuelle qui a pour objet unique de plaire aux yeux. On sait que chaque mode d'ordonnance a sa mesure d'ornemens prescrite par la différence des sensations analogues à son caractère. Or, cette mesure dépend autant de la quantité que de la qualité, et nous ne répéterons pas ici ce qui a été dit à tant d'articles de ce Dictionnaire; savoir, que, considéré en général comme la monnoie, l'ornement devient vil s'il est trop multiplié, que son effet et sa valeur dépendent des contrastes qu'on y ménage, et que ces oppositions sont les parties lisses qui reposent la vue, les espaces qui interrompent et détachent les objets; enfin qu'en ce genre, comme en tout autre, le plaisir demande aussi ses privations.

Les *statues*, envisagées comme ornemens de l'architecture, recevront les mêmes lois de goût dans l'emploi qu'on en fera. En placer partout et sans motif, les multiplier indéfiniment, en faire une sorte de lieu commun, pour remplir des intervalles, pour meubler des espaces inutiles, c'est leur ôter toute valeur.

Je n'ignore pas ce qu'il est possible de dire en faveur de la profusion des *statues*, surtout si l'on entend se prévaloir de ce que les récits des historiens, et plus d'une description, nous apprennent sur la prodigalité qui eut lieu chez les anciens à cet égard.

Mais d'abord il faut prendre en considération les mœurs des peuples qu'on pretend imiter, les usages civils et religieux, qui, sans tenir compte des règles du goût, dûrent faire la loi dans une multitude de cas. L'usage des *statues* fut infini chez les Grecs; s'il eût fallu ménager à chaque simulacre une place, un point de vue, une convenance d'optique ou de disposition, des villes qui comptoient plus de *statues* que de citoyens n'auroient pu suffire à loger leurs habitans. Il dut arriver (ce que nous apercevons dans les notions que l'histoire nous permet de consulter) qu'une multitude de réunions de *statues*, comme dans l'altis d'Olympie, se trouvèrent placées sans aucun égard à aucune disposition symétrique, ni quant à leur mesure, ni quant à leur rapport avec celles qui les avoisinoient, ni enfin selon aucun plan préalablement établi. Aucune conséquence à tirer de là pour l'emploi des *statues*, lorsqu'elles n'ont rien d'obligé, quant au nombre, quant à la mesure, ni quant à la place, mais non s'il s'agit d'un monument fait exprès, et où l'œuvre du statuaire entre et doit entrer aux mêmes conditions que celui du sculpteur d'ornement.

Que voyons-nous effectivement à Rome, dès que l'esprit d'imitation et de conquête eut importé par milliers les ouvrages du ciseau grec? Tout fut plein de *statues*; et comme elles devinrent des espèces de trophées de victoire, c'étoit dans le but de flatter la vanité, et non de plaire au goût, qu'on les prodigua comme objets d'ostentation dans certains monumens publics. Croirons-nous, par exemple, que le bon goût ait présidé à la décoration de ces théâtres (*voyez* Scène), où nous lisons qu'on entassa une fois jusqu'à trois mille *statues*?

Si nous avons à chercher quelques exemples instructifs chez les anciens, d'un emploi décoratif de *statues* bien entendu dans l'architecture, il nous semble que nous les trouverons en consultant et certains restes et certaines descriptions de leurs temples.

Ainsi nous y voyons les *statues* employées à décorer, tantôt les sommités et les acrotères des frontons de leurs péristyles, tantôt les dessous des portiques et les espaces des entrecolonnemens. D'autres temples nous font encore voir leur intérieur orné de niches qui furent remplies de *statues*. La divinité principale du temple y occupoit la place principale, soit au fond, soit au milieu du naos.

C'est dans de pareils emplois qu'il faut considérer les *statues* comme objets d'ornement pour l'architecture, et c'est là seulement qu'on peut appliquer à cet emploi les règles de goût qui en peuvent limiter le nombre et prescrire la proportion.

Lorsque l'architecte peut disposer de l'emploi des *statues*, dans leur rapport avec le bon effet qui doit en revenir à l'édifice, après la considération de leur nombre et de leur disposition, il s'occupera d'en régler les dimensions relatives à celles de son monument. Nul doute que dans l'hypothèse où nous plaçons l'architecte, comme libre ordonnateur du tout et de ses parties, il ne soit tenu d'établir un rapport de proportion entre l'ornement et l'objet à orner.

Vainement objecteroit-on ici les nombreux et imposans exemples de l'antiquité grecque, et l'usage de placer des divinités colossales dans des intérieurs de temple d'une modique étendue. Nous avons déjà parlé de cette pratique (*voyez* Colossal), et nous avons montré à l'égard du Jupiter d'Olympie (que son temple n'auroit pu contenir debout), qu'une

grande et belle idée avoit pu suggérer cette ingénieuse disproportion. Mais il faut croire que ce fut habituellement par système, et non comme exception, qu'on faisoit dans une statue ainsi colossale les simulacres des divinités, et sans aucun rapport de proportion avec le local qu'elles occupoient. L'on vouloit frapper ainsi les sens de la multitude, et exprimer d'une façon matérielle l'idée de la supériorité des dieux sur les hommes. Le colossal n'étoit pas relatif, mais réellement positif dans ces *statues*.

On ne sauroit donc se prévaloir de ces exemples dans une théorie de goût, qui cherche à établir des règles générales, et applicables à l'emploi décoratif des *statues*, uniquement sous le rapport d'harmonie.

Il est sensible qu'il y aura un certain rapport naturel de mesure à observer, par exemple, entre les colonnes d'une colonnade, et les *statues* qu'on placera dans les entrecolonnemens. Des *statues* qui ne seroient que de grandeur naturelle deviendroient ridicules à côté de colonnes de 50 pieds de hauteur. Même ridicule, mais disproportion peut-être plus choquante encore, entre des *statues* colossales et de petites colonnes. Sans vouloir pousser trop loin ici une comparaison dont l'idée exagérée cesseroit d'être de la raison, on pourroit dire que les *statues* qui accompagnent l'architecture, qui entrent dans les espaces, et qui occupent l'intérieur d'un édifice, peuvent se considérer comme étant ses habitans, et dès-lors établissent entre eux et leur demeure une certaine corrélation nécessaire de dimension.

Mais quelles seront les règles fixes de ce genre de rapports? Nous dirons à cet égard, comme pour les proportions mêmes de l'architecture, qu'il n'y a rien que l'on puisse déterminer par la rigueur mathématique. Les arts de goût, de génie et d'invention, ne sont tels que parce qu'on ne sauroit y rien soumettre à la démonstration du calcul. Comme le génie et le goût ne sauroient se définir qu'au sentiment, et par le sentiment, il en est de même de ce qu'on appelle leurs règles. Le génie les trouve et les fait, le goût en jouit, le sentiment les explique; et quoique ces sortes de vérités ne se puissent pas démontrer, et quoique la froide raison puisse les méconnoître et les nier, elles n'en sont pas moins de tous les temps, et n'en restent pas moins applicables à tous les ouvrages.

Nous avons dit que les *statues* avoient encore avec l'architecture un rapport d'harmonie important à observer, c'est celui du style de leur sculpture.

Il a été déjà fait quelques observations sur cet objet, au mot SCULPTURE. On peut dire que cet accord de style entre les deux arts est un effet naturel du cours ordinaire des choses, dans la direction que suivent assez simultanément tous les arts du dessin. Il y a effectivement entre eux une telle communauté de manière, que naturellement le même courant d'opinion et de goût porte les artistes contemporains à donner, chacun dans leur art, la même physionomie à leurs productions. J'entends par là une certaine expression, sensible aux yeux comme à l'esprit, de quelques qualités générales, résultat assez nécessaire, soit de la direction des écoles, soit de la pente des esprits, et du penchant qui les porte à vouloir du nouveau.

Pour celui qui sait lire dans les ouvrages de chaque siècle les effets de ces causes, il est évident que le goût de la sculpture s'est toujours trouvé le même que celui de l'architecture dont elle fut appelée à décorer les édifices. Chez les anciens, timide et peu développée dans les monumens du premier âge, simple mais grandiose au siècle de l'entier développement de l'art de bâtir, lourde et négligée à l'époque de la décadence, elle suivit toutes les phases que le génie de l'architecture fut tenu de parcourir. Si nous examinons de même le cours de cet art depuis la renaissance, nous verrons que la sculpture, d'abord maigre et roide, ensuite riche et abondante, enfin licencieuse et désordonnée, a marqué aussi du même sceau, en Italie, le goût des trois époques les plus distinctes de l'architecture. Aussi faut-il dire qu'il y a eu accord parfait de style entre les deux arts à chacune de ces époques.

Concluroit-on de là que l'architecte doit toujours compter sur cette coïncidence naturelle de manière entre eux, certain que le style de son édifice rencontrera toujours une correspondance obligée dans le style des autres arts? Ce seroit tirer de données très-générales une application beaucoup trop rigoureuse. Ce qu'on vient de dire ne sert qu'à montrer quelle est l'intention de la nature, et par conséquent quelle doit être l'intention de l'artiste dans le choix des moyens particuliers dont il peut user, pour faire de son œuvre un tout complet et parfait sous le rapport de l'harmonie du style.

Le style est, dans les arts du dessin comme dans ceux du discours, ce qu'est le caractère de physionomie de chaque homme, ce qui le différencie des autres par des traits légers, il est vrai, mais qui n'en sont pas moins capables d'y établir de notables dissemblances. Ces grands traits, que nous venons de faire remarquer dans les grandes époques de l'art, sont en quelque sorte comme ceux qui séparent les races, les genres, les espèces; ce qui n'empêche pas qu'il n'y ait entre les individus d'innombrables variétés. Il en est de même de chaque artiste: son talent participe, si l'on veut, du style ou de la physionomie de son époque; mais il n'en a pas moins son style à lui, sa physionomie en propre, et la propriété de correspondre au style de tel architecte, à la physionomie de tel ou tel monument.

C'est donc sous ce point de vue qu'il importe à l'architecte de comprendre ce que, dans l'emploi qu'il fera des *statues* comme ornemens de ses édifices, il y aura d'accord ou de désaccord entre des figures simples ou composées, sages ou maniérées, finies ou peu achevées, et le genre de ses ordon-

nances, l'effet de ses masses, l'exécution de leurs détails. (*Voyez* du reste, sur cet objet, l'article SCULPTURE.)

On a donné aux *statues* qui entrent dans la décoration des édifices, des places, des jardins, un assez grand nombre de noms, relatifs soit à leurs positions, soit à leurs destinations, soit à leurs sujets. Nous n'en citerons ici que les plus usités.

Ainsi l'on dit :

STATUE ALLÉGORIQUE. C'est celle dont l'objet est d'exprimer la personnification de quelque qualité abstraite, comme la prudence, la force, la justice, ou des effets de la nature et de ses œuvres, comme les saisons, les parties du jour, les élémens ; ou des nations, des royaumes, des villes, des provinces, qu'on représente avec les symboles de leurs productions ou de leurs propriétés, etc.

STATUE COLOSSALE. *Statue* qui excède la mesure ordinaire des corps. Toute figure au-dessus de 6 pieds passe pour *colossale ;* mais il y a de nombreux degrés en ce genre. Les anciens ont fait des *statues* qui ont eu plus de 100 pieds d'élévation. Il faut distinguer les figures colossales du genre relatif, d'avec celles d'un colossal absolu. On fait les premières pour satisfaire à la distance qui doit les séparer de la vue, mais dans l'intention qu'elles ne paroissent pas aussi grandes qu'elles sont. Les *statues* du genre colossal absolu sont celles que l'on fait pour qu'elles paroissent réellement des colosses. (*Voyez* l'article ci-dessus et les mots COLOSSE, COLOSSAL.)

STATUE CURULE. *Statue* ordinairement assise, chez les Romains, qui la nommèrent ainsi de la chaise ou du siége qu'on appeloit *sella curulis*. Quelques-uns veulent que l'étymologie de l'adjectif *curulis* soit le substantif *currus,* char, et ils pensent que *statua curulis* doit s'entendre des *statues* ou des figures représentées dans des biges ou des quadriges, sortes de monumens qui furent très-multipliés chez les anciens, surtout chez les Romains. Les commentateurs sont divisés, et sur l'étymologie du mot, et sur l'idée précise de son emploi, relativement aux figures que ce mot désigne. Ne seroit-il pas possible d'accorder les deux opinions, en considérant que la *statue* appelée *curule,* qui doit désigner une *statue* assise, du nom de *sella curulis,* peut encore avoir désigné la même position, selon l'autre étymologie, puisqu'il y avoit des chars où l'on étoit assis, et où la sculpture représenta ainsi les personnages auxquels on élevoit de semblables monumens?

STATUE ÉQUESTRE. On appelle ainsi l'ouvrage de sculpture dans lequel le personnage est représenté à cheval. Les *statues* de ce genre, ordinairement en bronze, furent très-nombreuses dans l'antiquité ; mais elles ont presque toutes péri par l'effet des révolutions. Une seule, celle de Marc-Aurèle, qu'on voit aujourd'hui au Capitole, a échappé à la destruction. Deux *statues équestres* d'une beaucoup plus petite proportion, celles des Balbus, père et fils, et qui sont en marbre, ont été tirées des ruines d'Herculanum. On ne pourroit citer de tant d'autres que des fragmens.

Le goût des *statues équestres* en bronze s'est reproduit chez les modernes avec le renouvellement des arts. Les plus anciennes sont celles qui furent élevées, en Italie, dans les villes de Venise, de Padoue, de Florence. Les plus considérables furent celles que la France érigea en l'honneur de ses rois, tant à Paris que dans plus d'une grande ville. Détruites toutes par le fanatisme révolutionnaire, plusieurs ont été rétablies. Paris en compte déjà trois de terminées, celles de Henri IV, de Louis XIII, de Louis XIV. Une autre de ce dernier roi vient d'être placée à Lyon. D'autres sont encore sous la main des artistes.

Il existe de grandes *statues équestres* en bronze à Copenhague, à Saint-Pétersbourg, à Vienne, et Londres en compte quelques-unes beaucoup moins importantes.

STATUE GRECQUE OU À LA GRECQUE. Il faut entendre par-là, non toute *statue* faite en Grèce, mais ce que les Romains désignoient ainsi, et ce qu'on peut désigner encore, pour distinguer ces ouvrages de ce qu'en terme d'art on appellera *statue romaine.* (*Voyez* plus bas.)

Les Romains appeloient donc *figure à la grecque* toute figure de personnages romains qui, au lieu d'être habillés, étoient, selon l'usage des Grecs, représentés nus, usage que les jeux du stade avoient accrédité. Ils nommoient aussi ces figures *achilléennes,* du nom d'Achille, qu'on faisoit nu, la lance en main ; car les Grecs représentoient aussi les guerriers sans vêtemens. De là le mot de Pline : *Græca res est nihil velare.*

STATUE HYDRAULIQUE. Nom qu'on donne à toute figure qui sert d'ornement à une fontaine, à une grotte, à un bassin, et qui y fait l'office de jet d'eau ou de robinet, par quelqu'une de ses parties, ou par certains attributs qu'elle tient.

C'étoit une *statue hydraulique* que cette jolie figure antique d'un Amour avec une oie, dont le bec recevoit, comme on le voit encore aujourd'hui, un conduit de métal par lequel l'eau sembloit s'échapper de l'animal lui-même.

C'est une *statue hydraulique* que celle du Triton de la fontaine Barberine à Rome, qui souffle dans une conque, d'où l'eau sort en jet d'eau.

On citeroit dans les ouvrages hydrauliques modernes, dans les cascades des jardins, et surtout à Versailles, une multitude de figures d'hommes ou d'animaux qui recèlent les conduits de métal d'où sortent, sous toutes sortes de jets, de bouillons et de formes diverses, les eaux que l'art y a conduites.

STATUE PÉDESTRE. C'est une *statue* représentée

en pied. Cependant cette définition seroit trop générale, et elle s'appliqueroit à trop de sujets, tant est commun l'usage de faire ainsi le plus grand nombre des *statues*.

Le nom de *statue pédestre* s'applique donc particulièrement à ces *statues* honorifiques et monumentales qu'on élève à d'illustres personnages; et on leur donne volontiers cette dénomination pour les distinguer, non des *statues curules* ou assises, mais des *statues* équestres. Ainsi, parmi les *statues* des rois de France que la révolution a détruites, il en existoit de *pédestres*, en bronze, dans plus d'une ville. Telle étoit, dans la ville de Reims, la *statue pédestre* de Louis XV, qui depuis peu vient d'être refaite en bronze, et replacée sur sa même base. Telle est, dans la cour de l'hôtel-de-ville de Paris, la *statue* en bronze de Louis XIV, faite par Coizevox.

Statue persique. On a donné quelquefois ce nom à des figures d'hommes faisant dans l'architecture fonction de colonnes. Cette dénomination leur vint du récit de Vitruve, qui décrit un portique de Sparte, lequel avoit, en place de colonnes, des *statues* représentant des Perses, monument de la victoire remportée sur l'armée de Xerxès. Cette étymologie fait pendant, chez cet auteur, à celle des *statues* féminines, appelées *caryatides*, du nom des femmes de Carie. Sans contester ici que ces deux explications purent être autrefois accréditées par l'opinion régnante au temps de Vitruve, on peut croire que l'emploi de *statues*, soit viriles, soit féminines, en place de colonnes, peut ou avoir précédé l'époque historique que Vitruve leur assigne, ou avoir été tout-à-fait indépendant des faits auxquels il prétend en attribuer l'origine. Les figures colossales en forme d'atlantes ou de télamons, qui formoient comme l'ordre supérieur de la nef du temple de Jupiter Olympien à Agrigente, étoient alternativement viriles et féminines. (*V.* Télamon, Caryatide, Persique.)

Statue romaine ou a la romaine. On appelle ainsi, pour les distinguer des *statues grecques* ou *à la grecque* (*voyez* plus haut), les *statues*, soit qu'elles soient réellement antiques, soit que l'art des modernes les ait habillées dans le costume romain.

Les Romains distinguoient les *statues* de ceux de leurs compatriotes auxquels ils en élevoient, suivant la diversité des vêtemens qu'on leur donnoit.

On appeloit *paludatæ* les *statues* des empereurs, avec un long manteau par-dessus leur cuirasse. On donnoit le nom de *thoracatæ* aux *statues* militaires, seulement avec la cotte d'armes. Les *statues* des simples soldats s'appeloient *loricatæ*. Quant aux *statues* de personnages représentés sous le costume civil, on appeloit *trabeatæ* celles des sénateurs, des augures; *togatæ* celles des personnes revêtues de la toge, et *tunicatæ* celles de ceux qui n'avoient que le vêtement de dessous, c'est-à-dire la tunique. La *stola* étoit l'habillement que les femmes portoient par-dessus la tunique, et les *statues* vêtues de la *stola* étoient nommées *stolatæ*.

STÈLE, s. f. Ce mot est grec, et signifia (ce qu'on lui fait signifier encore aujourd'hui dans la langue de l'archæologie) une colonne, un cippe, un terme, peut-être même un obélisque, c'est-à-dire toute espèce de monument en pierre, d'une forme plus ou moins alongée, circulaire ou quadrangulaire, se terminant peut-être souvent en pointe, et sur lesquels on gravoit des inscriptions, des symboles, etc.

Une inscription grecque, trouvée depuis peu d'années en Egypte, sur un socle qui avoit appartenu à un obélisque transporté à Londres, fait mention de la conservation d'une *stèle* élevée en mémoire d'un bienfait obtenu par les auteurs de ce monument. On a conclu de là que le mot *stèle* avoit pu convenir et être donné aux pierres obéliscales.

Il paroît que, dans les plus anciens temps, les *stèles* étoient comme des espèces de fastes historiques, où l'on gravoit les évènemens mémorables.

Si l'on consulte l'étymologie du mot qui est στήλη, ancien verbe qui a fourni le futur στήσω au verbe ἵστημι, et qui signifie être debout, ériger, etc. *stèle* auroit simplement exprimé en grec l'idée de *pierres debout*. Or, comme dans toute l'antiquité on trouve l'usage de graver sur des *pierres debout*, n'importe de quelle forme et dans quelle dimension, les lois, les actes publics, et une multitude d'autres notions, il nous paroît que ce mot peut très-bien avoir renfermé, dans la manière de parler des Grecs, jusqu'aux obélisques égyptiens, qui n'étoient rien autre chose que d'énormes pierres debout, chargées d'inscriptions en caractères hiéroglyphiques.

STÉRÉOBATE. Ce mot est grec, et se compose de deux mots qui signifient, l'un *solide*, et l'autre *porter*. Vitruve a latinisé ce mot, et s'en sert en le confondant même avec le mot *stylobate*.

Stéréobate se dit aussi, dans le langage technique de l'architecture, en français; mais on emploie beaucoup plus ordinairement le mot *soubassement*. (*Voyez* ce terme.)

Stéréobate exprime donc l'idée générale de *soubassement*, quoique Vitruve s'en soit servi comme d'un synonyme de *stylobate*. Gagliani a fait obervér que le mot *stéréobate* doit particulièrement signifier, dans les soubassemens de colonnades des temples, ce petit mur sur lequel s'élèvent les colonnes, avec cette distinction, qu'il doit être lisse et sans profils, tandis que le mot *stylobate* est réservé à signifier ces sortes de soubassemens qui sont ornés de bases et de corniches. D'après cette théorie, le premier répondroit à ce qu'on appelle *socle*, et le second à ce qu'on appelle *piédestal*.

STÉRÉOTOMIE, s. f. Mot pris du grec, et qui signifie aujourd'hui ce que la composition des deux

mots *solide* et *coupe* exprimoit jadis; savoir, coupe des solides. (*Voyez* COUPE DES PIERRES.)

STRATONICÉE. Ville de l'Asie mineure, dans la Carie, où il s'est conservé un assez bon nombre de restes d'antiquités.

Quoique cette ville, comme son nom l'indique, remonte à un âge assez reculé, puisqu'elle reçoit ce nom de Stratonice, femme d'Antiochus Soter, il paroît qu'elle fut rebâtie en grande partie par Adrien. On croit en effet, dit M. de Choiseul-Gouffier, retrouver dans ses ruines l'empreinte d'un goût postérieur à l'ère des Séleucides, et peu digne de cette époque glorieuse pour les arts.

Stratonicée avoit été célèbre par deux grands temples, celui d'Hécate et celui de Jupiter *Chrysacoreus*, où se réunissoient les habitans des villes de la Carie. On n'y en reconnoît plus aujourd'hui le moindre vestige, mais on y trouve ceux de plusieurs autres monumens.

Tel est le mur d'une enceinte carrée, un peu plus longue que large, formé par une construction en marbre blanc. Les faces extérieures de ce monument sont décorées d'une base et d'une corniche de fort bon goût. Au-dessous de celle-ci sont des ornemens circulaires en forme de patères ou de boucliers. Les deux degrés qui s'élèvent au-dessus de la corniche, et qui indiquent des retraites de pierres en forme pyramidale, firent soupçonner que le monument avoit été du genre sépulcral. Cette conjecture se trouva confirmée par une longue inscription grecque en tête de laquelle on lit : *Monument de Philecus.*

Parmi les ruines de *Stratonicée* on remarque les restes d'une muraille qui paroît avoir formé l'enceinte d'une cour dont l'intérieur étoit décoré par des colonnes corinthiennes. Elles sont trop espacées pour que les architraves pussent porter de l'une à l'autre. Leur fût est entièrement lisse; leur hauteur a neuf diamètres, et le diamètre est de 4 à 5 pieds. Le plan du chapiteau est elliptique; il diffère du corinthien ordinaire par la grandeur des volutes, par l'ordonnance, la forme et la division des feuilles, qui sont celles de l'olivier.

Le voyageur à qui nous empruntons ces détails fait mention, au milieu des débris de cette ville, des restes encore fort remarquables d'un théâtre en marbre, dont le plan, dit-il, ne diffère de celui de Telmissus que par quelques détails. Il y a remarqué que les accoudoirs qui terminent les gradins au bord des escaliers sont ornés de pattes d'aigle d'une belle exécution. La décoration de la scène etoit formée de colonnes et de statues dont on voit encore les debris à la place qu'elle occupoit. Il y a des tambours de colonnes ovales.

Au milieu d'une très-grande quantité de décombres, une porte encore entière attire l'attention. Les profils de son couronnement offrent plus d'une particularité. Premièrement, la corniche sculptée au-dessus du linteau du chambranle pose immédiatement dessus, sans frise ni architrave. Secondement, au lieu de profiler dans son retour de chaque côté, elle est coupée perpendiculairement.

On voit à *Stratonicée*, entre quelques fragmens de sculpture, un autel circulaire avec des têtes de taureau et des guirlandes. Sur cet autel on découvre une inscription fort endommagée. Un débris d'entablement a conservé sur sa frise un bas-relief représentant une course de chars. (Extrait du *Voyage pittoresque de la Grèce*, par M. de Choiseul-Gouffier.)

STRIURE, s. f. C'est, dans une colonne cannelée, chaque cannelure avec son listel. (*Voyez* CANNELURE.)

STRUCTURE, s. f. Ce mot, formé du latin *structura*, est, quoique pris ordinairement dans une acception plus noble, un synonyme du mot *bâtisse*. Il exprime la manière dont un édifice est construit. Il diffère de *construction* en ce sens, que ce dernier mot s'applique généralement, soit à cette partie de l'architecture qui comprend tout ce qu'il y a dans cet art de matériel, de mécanique, de scientifique, soit à la qualité des matériaux ou de leur emploi dans un bâtiment; *structure*, au contraire, terme plus relevé, et, si l'on peut dire, du langage poétique en ce genre, embrasse les rapports extérieurs de l'art qui se manifestent aux yeux par la hardiesse des masses, la beauté des formes, les proportions des ordonnances et l'habileté apparente de l'exécution.

STUC, s. m. De l'italien *stucco*, qui signifie matière propre à boucher, enduit, etc.

On appelle ainsi une composition ou une espèce de mortier fait avec de la poudre de marbre et de la chaux, dont on se sert dans l'architecture pour faire des enduits ou revêtemens, des ornemens, et toutes sortes de figures en bas-relief.

Il nous est resté, dans un grand nombre de ruines d'édifices anciens, des ouvrages de *stuc* dont la conservation prouve quelle peut en être la durée. La construction des Romains fut surtout favorable à l'emploi du *stuc*. Soit qu'ils usassent de cette sorte de maçonnerie, où de simples pierrailles et d'autres petits matériaux étoient rendus adhérens entre eux par le mortier liquide de chaux et de pouzzolane; soit qu'ils usassent de la brique, de l'*opus incertum*, ou du *reticulatum*, dont les joints se remplissoient de même mortier, ils couvroient ces bâtisses d'enduits de *stuc* qui s'y attachoient avec une grande ténacité. Sur ces enduits communs ils étendoient une nouvelle couche d'un *stuc* beaucoup plus fin, qui pouvoit recevoir un beau poli. Cet enduit de *stuc* recevoit ou de la peinture ou des figures faites en bas-relief de la même composition, mais encore plus soignée. C'est de ce genre de *stuc* que doit parler Vitruve sous les mots *albarium opus* ou *opus coronarium*.

Cette matière servoit à faire les corniches, les profils, et tous les détails de l'architecture. C'est le même procédé qui fut retrouvé au temps de Raphaël, pour la décoration des loges du Vatican, et dont les modèles furent fournis particulièrement par les thermes de Titus.

Le *stuc*, tel qu'on l'emploie encore aujourd'hui à Rome, se compose, ainsi qu'on l'a dit, d'un mélange de chaux et de poussière de marbre, dans des proportions variées, selon l'emploi qu'on en veut faire. Immédiatement après que ce mélange a été opéré, il forme une pâte plus ou moins molle et ductile, que l'on applique très-facilement et à loisir aux endroits où l'on veut s'en servir. C'est là un de ses avantages sur le plâtre, qui ne garde que très-peu de temps sa ductilité. Lorsque le *stuc* a pris un peu de consistance, on lui donne, soit avec des moules, soit à l'aide de divers instrumens, la forme générale de l'objet qu'on veut représenter. Pendant cette opération, sa consistance augmente encore. On peut alors le tailler, le façonner, le gratter, et il se prête en cet état, comme une argile encore flexible, au travail du stucateur. Il durcit enfin peu à peu, et il acquiert une solidité que le plâtre ne sauroit avoir et qui l'emporte sur celle de beaucoup de pierres. Ajoutons qu'il n'est point sujet à se fendiller comme le plâtre, qu'il reçoit autant de fini qu'on peut en désirer, et qu'il conserve inaltérables les couleurs qu'on lui donne.

Le *stuc* en revêtemens lisses, lorsqu'il est préparé avec soin et dans une saison qui lui permet de durcir avant d'être exposé aux intempéries de la pluie ou du froid, acquiert, même à l'extérieur des édifices, une très-grande solidité.

Les ornemens en *stuc* ont l'avantage d'être beaucoup plus économiques que ne le sont les mêmes objets sculptés en pierre ou en bois. Cette économie pour les ornemens qui se répètent, comme sont, par exemple, les rosaces dans les caissons des voûtes, tient à ce qu'ils peuvent être jetés en moule, et qu'ils n'ont plus besoin que d'un léger réparage. Bramante fut le premier à employer cette méthode dans la décoration des voûtes qu'il avoit commencées à Saint-Pierre. (*Voyez* l'article LAZARI, dit BRAMANTE.)

On fait en France des *stucs* qui sont une composition de poussière de marbre et de gypse, où l'on introduit des couleurs, et à laquelle on donne un poli qui la fait ressembler entièrement aux marbres pour le brillant. Ces sortes de revêtemens se conservent assez long-temps dans les endroits secs, mais l'humidité leur fait perdre facilement l'éclat qu'ils avoient reçu.

L'usage a donné le nom de *stucs*, non pas seulement aux enduits et à leur matière, mais encore aux ouvrages de sculpture et d'ornement qu'on exécute avec cette composition. Ainsi s'appellent les figures qui font partie des ornemens arabesques des loges du Vatican, et qu'on connoit sous le nom de *stucs de Raphael*. Cet art a acquis, dans l'école de ce grand peintre, toute la perfection que les anciens lui avoient donnée, tant pour la composition de la matière que pour le goût et l'heureux emploi qu'on en fit. Ainsi Jules Romain le transporta à Mantoue (*voyez* l'article PIPI), où il executa en *stuc* la célèbre frise dont nous avons parlé à son article, ainsi qu'une multitude d'autres objets de *décor* intérieur.

STYLE, s. m. L'étymologie de ce mot, dont on use en français dans un sens fort détourné de sa primitive acception, est le mot *stylus* latin, ou le mot grec στυλος. L'un et l'autre, dans chacune de ces deux langues, signifia tantôt un corps circulaire comme une colonne, tantôt un poinçon rond comme un crayon, aigu d'un côté, avec une tête aplatie de l'autre, dont on se servoit pour écrire sur des feuilles préparées avec un enduit quelconque de cire. Le côté aigu servoit à tracer les caractères sur cet enduit, et le côté plat servoit à effacer. Le *style*, comme on le voit, et comme nous le montrent plus d'un monument figuré dans les peintures d'Herculanum, tenoit en certains cas lieu de plume ou de crayon; mais il pouvoit être aussi quelquefois une arme assez meurtrière, et l'histoire ancienne rapporte plus d'un exemple de l'emploi ou de l'abus qu'on avoit fait du *stylus*, soit pour se défendre en cas d'attaque, soit pour se suicider. Or, ce dangereux emploi se trouve encore confirmé par le nom de *stylet* donné à une sorte de poignard qui fut plus ou moins connu dans les temps modernes.

Pour arriver de suite à l'origine certaine de l'idée qui fut jadis et est encore plus particulièrement aujourd'hui attachée au mot *style*, soit dans la littérature, soit dans les arts du dessin, il est facile de voir, et ceci n'a certainement pas besoin de longues preuves, que la notion morale de ce mot fut, comme beaucoup d'autres, une dérivation nécessaire de sa notion matérielle. On appliqua par métonymie à l'opération de l'esprit, dans l'art d'exprimer ses pensées avec les signes de l'écriture, l'idee de l'opération mécanique de la main ou de l'instrument qui trace ces signes. L'homme est en effet toujours obligé, pour rendre sensibles les notions de l'intelligence, d'en emprunter les expressions aux sens et aux images de la matière. Le même mot *style* signifia donc ce qu'il y a de moins matériel, c'est-à-dire et la conception des idées et l'art de les développer dans un ordre quelconque, comme il signifia ce qu'il y a de moins spirituel, c'est-à-dire l'outil qui, docile à la main, donnoit, par le moyen des signes graphiques, *de la couleur et du corps aux pensées*.

Pareille transposition a encore lieu dans notre langue (et je crois dans toute langue) à l'égard d'autres notions et d'autres instrumens. Ainsi disons-nous (sans sortir du sujet de cet article) non-seulement de l'écrivain calligraphe, mais de l'écrivain homme de génie, qu'ils ont une *belle plume*, une

plume hardie, brillante, habile. Le même mot *écrivain* appliqué à ces deux hommes nous fait voir comment, tout naturellement, l'instrument aigu employé à tracer des lettres donna son nom au talent de rendre ses pensées par le secours des mots et de leurs signes.

Le mot *style* fut donc et a toujours continué d'être appliqué à ce talent dans la littérature. C'est aux ouvrages et aux Dictionnaires qui traitent de cette partie étendue du domaine de l'esprit, que nous devrions nous contenter maintenant de renvoyer le lecteur qui désireroit se rendre compte de toutes les variétés de cette notion, et par conséquent de l'emprunt qui en a été fait dans la théorie des arts du dessin.

Cependant il importe, pour qu'on puisse bien juger du lien qui unit les arts graphiques à ceux du discours, de faire remarquer que ce qu'on appelle *style*, en littérature, se considère sous deux rapports principaux.

Selon le premier, on entend particulièrement la forme que l'écrivain donne à l'ensemble de ses pensées, selon la nature du sujet qu'il traite, des effets qu'il veut produire, et de l'accord de ce moyen avec le but auquel il doit tendre. Il n'y a pas de traité d'éloquence ou de réthorique qui n'ait énuméré, et fait connoître par les épithètes qui les désignent, toutes les sortes de *styles* en rapport avec tous les genres d'ouvrages prosaïques, poétiques, historiques, philosophiques, didactiques, etc. ou avec les différens dons de la raison, de l'imagination, de l'esprit, du sentiment, du goût et de toutes les autres qualités de chaque écrivain.

Selon le second point de vue, le mot *style* désigne, dans une acception beaucoup plus généralisée, cette forme typique et caractéristique que des causes très-générales impriment aux productions de l'esprit, selon les différences des climats, des impressions physiques, des habitudes, des mœurs, de l'action des gouvernemens, et des institutions politiques ou morales.

Dans ce dernier sens *style*, appliqué à l'idée qu'on prend de la forme que chacun donne à l'expression de ses pensées, selon la propriété de ses facultés particulières, selon la nature des sujets qu'il traite, selon la diversité des genres auxquels se rapportent ses productions, selon l'influence des causes physiques, politiques ou morales, dans les diverses contrées; *style*, disons-nous, devient synonyme de *caractère*, ou de la manière propre, de la physionomie distinctive, qui appartiennent à chaque ouvrage, à chaque auteur, à chaque genre, à chaque école, à chaque pays, à chaque siècle, etc.

Mais on voit combien il fut naturel que cette acception du mot *style*, affectée aux œuvres littéraires, ou à l'art d'exprimer par le discours les idées ou les images des choses, entrât aussi dans le vocabulaire des arts du dessin. Ces arts doivent en effet être considérés comme un langage et comme une manière d'écrire, qui emploie à la vérité les corps et la matière, mais particulièrement pour exprimer, sous des formes sensibles, les rapports intellectuels, les affections morales, et produire, par d'autres agens, des effets qui sont également du ressort de l'imagination, de l'esprit et du goût.

Sans aucun doute, c'est de la littérature que l'emploi moral du mot *style* aura passé dans la langue théorique des beaux-arts. Il seroit très-facile, si un semblable parallèle ne devoit point trop alonger cet article, et en pure perte, de passer en revue toutes les nuances de goût qui ont fourni à la critique littéraire cette foule d'épithètes par lesquelles se distinguent tous les genres de *style*. Nous ferions voir que les désignations de *style sublime, pompeux, énergique, brillant, modéré, tempéré, agréable, léger, prosaïque, poétique, historique, clair, confus, régulier, désordonné, noble, vulgaire, naturel, factice*, etc. etc. s'appliquent avec la même précision aux arts du dessin, se fondent sur les mêmes principes, s'appuient des mêmes exemples, et rencontrent chez tous les hommes instruits le même accord de vues, d'opinions et de sentimens.

Ainsi dans la critique de ces arts le mot *style* s'emploie de la même manière et dans la même mesure, pour apprécier les differentes façons de voir, de comprendre et de sentir les objets de la nature soumis à l'imitation de l'artiste, pour déterminer les divers genres de forme, de composition, de proportion et d'harmonie, qui doivent se trouver en rapport avec les diverses sortes des sujets tributaires de chaque art, selon le degré que chaque sujet occupe dans la classe des êtres matériels, ou dans la sphère des créations de la poésie ou de l'imagination.

Cette même critique de l'art distingue aussi, comme la critique littéraire, les différences notables de *style*, que les causes naturelles des climats et les causes morales des habitudes ou des institutions politiques impriment aux ouvrages, et dont chaque artiste reçoit plus ou moins l'influence, ainsi que celle du siècle où il a vécu.

Style, par conséquent, à l'égard des arts du dessin, de leurs ouvrages, des sujets de ces ouvrages, des facultés diverses et diversement modifiées de chaque artiste, exprime de même une manière d'être caractéristique, qui les fait reconnoître et distinguer avec plus ou moins d'évidence, et de la façon dont la nature imprime à chaque nation, à chaque pays, à chaque individu, une physionomie particulière.

C'est ainsi qu'un œil un peu éclairé distingue au premier abord les productions de l'art de chaque siècle, des differens maîtres qui y brillèrent, et les manières distinctes de chaque école.

Ainsi voyons-nous que, dans l'antiquité, le connoisseur discernoit, sans hésiter, le *style* (ἐργασία) de l'ancienne école attique, le *style* de la nouvelle, le *style* de l'école helladique, le *style* de l'école de

Sicyone, de l'école d'Égine, de l'école de Corinthe, etc. Ainsi, le *style* de chaque période de l'art se manifestoit clairement. Et encore aujourd'hui, le savoir de l'artiste et de l'archæologue parvient aisément à discerner au moins les grandes variétés de *style* qui séparent les productions d'âges distans les uns des autres.

Style est, dans le langage des arts du dessin, très-souvent synonyme de *manière*, et peut-être pourroit-on, pour trouver une distinction entre ces deux mots, dire que *manière* comporteroit une idée plus spécialement applicable, soit à l'exécution de l'ouvrage, soit au talent pratique de l'artiste, lorsque le mot *style* désigneroit plutôt l'emploi des qualités morales qui déterminent la manière, ou encore le résultat de qualités générales qui influent sur le goût de chaque siècle, de chaque pays, de chaque école, de chaque genre.

Selon cette distinction, si l'on parle, par exemple, des ouvrages de Raphaël, on dira qu'il a eu trois *manières* plutôt que trois *styles*. C'est que l'on compare le plus souvent ses productions sous un certain rapport technique qui se fait remarquer sensiblement aux yeux par l'exécution. Mais s'il s'agit de comparer le même maître, dans l'ensemble des qualités qui embrassent la conception, la composition, la noblesse des formes, des caractères de tête, des ajustemens, avec Michel-Ange, on dira, je pense, que ce dernier eut une *manière* de dessiner plus savante, une *manière* plus hardie, mais que Raphaël l'emporte sur lui par le *style*.

En suivant cette même distinction, si l'on compare l'école vénitienne à l'école romaine, la première sera autant supérieure à l'autre, par la *manière* de peindre et de colorer, qu'elle lui cédera pour la noblesse et la grandeur du *style*.

Ceci me porte à faire remarquer qu'on n'use guère du mot *style* à l'égard de la couleur et de l'harmonie des teintes. On dit le *style* du dessin, le *style* de composition, de draperies, etc. et l'on ne dit point *style* de couleur, *style* d'harmonie, mais plutôt *manière* de colorer, *manière* de clair-obscur, etc.

Ce qu'on vient de dire des arts d'imitation de la nature corporelle nous paroît convenir également aux œuvres de l'architecture. Le mot *style*, en tant qu'il indique, dans cet art, des différences de système, de goût et de physionomie, soit entre les peuples, soit entre les siècles, soit entre les artistes de même époque, prend les mêmes acceptions, reçoit les mêmes distinctions.

Style, dans les monumens de l'art de bâtir, indique ce qui forme le trait caractéristique du goût local de chaque pays, ce qui fait que presque personne ne sauroit s'y méprendre. Ainsi le *style* égyptien se fait reconnoître à l'uniformité de ses masses, à la monotonie de ses détails, à la simplicité de ses lignes et à une grande recherche de solidité. Ainsi le *style* arabe ou gothique, opposé en tout au *style* de l'Égypte, a une physionomie qui ne permet à personne de le méconnoître au premier aspect.

Nous ne dirons rien ici du *style* de l'architecture grecque, parce que cet article n'a pas pour objet l'analyse de tous les *styles*, mais seulement l'analyse de la notion, de la signification, et des acceptions du mot *style*. Nous nous contenterons donc de faire simplement remarquer que ce mot s'applique aux diverses variétés que l'art de bâtir des Grecs a subies dans le cours des âges. Aussi les architectes distinguent-ils dans les monumens et dans les variations de leurs goûts plus d'une diversité de *style*.

On reconnoît le *style* antique grec dans les formes et les proportions de l'ordre dorique sans base.

On reconnoît le *style* des époques suivantes, à l'alongement même des formes et des proportions du dorique, à l'emploi plus commun de ceux des ordres qui comportent plus d'ornemens, chez les Romains surtout, à la préférence donnée au corinthien, à l'emploi, et, il faut le dire, à l'excès de la richesse, à la profusion des ressources décoratives, et à l'abandon des types élémentaires ou des principes qui forment la constitution de cet art.

Enfin on appelle *style* du bas âge de l'architecture grecque ou græco-romaine, celui qui se fait distinguer par une ignorance des raisons qui avoient assigné à chaque forme sa place, à chaque emploi sa forme, à chaque destination sa physionomie. On le reconnoît à un mélange désordonné, produit par l'habitude même de faire servir des debris d'anciens edifices à des edifices nouveaux, d'où naquit l'entière confusion des types et l'oubli de tout ordre.

Les architectes usent aussi du mot *style* pour désigner le goût de toutes les parties qui entrent dans l'ensemble de l'architecture. Ils reconnoissent un *style* de formes et de proportions, un *style* de profils et de details, un *style* de decoration et d'ornemens.

Ainsi l'architecture, celui de tous les arts du dessin qui semble le moins en rapport avec ce qu'on appelle l'*art d'écrire* ou la littérature, n'en a pas moins adopté l'espèce de metonymie qui transporta jadis à l'expression intellectuelle des idées la notion de l'instrument destiné, dans l'origine, à n'en tracer que les signes. Et pourquoi cette métaphore ne lui seroit-elle pas aussi justement applicable, s'il est vrai que, selon l'esprit qui constitue le genre de son imitation, cet art, par tel ou tel autre choix de formes et de proportions, sait rendre intelligibles aux yeux telles ou telles conceptions abstraites, telles ou telles combinaisons de l'intelligence ; s'il est vrai que, par un emploi diversement modifié de parties, de membres, de détails et d'ornemens, il sait, comme à l'aide des signes de l'écriture, faire naître en nous des idées determinées, des jugemens positifs sur les objets sensibles qu'il crée ; s'il est vrai que, par les diverses modulations des accords qu'il produit, il sait exciter en nous les impressions de toutes les qua-

lités morales qui sont du ressort de son domaine imitatif?

En terminant cet article, ou après avoir montré l'origine de l'emploi du mot *style*, nous n'avons eu pour objet que de montrer la justesse et l'étendue de son application à tous les arts : il nous reste à dire que, dans les arts du dessin, on l'emploie encore d'une façon un peu plus vague, et qui n'est guère bien comprise que par les artistes qui professent, ou par les élèves qui étudient; comme lorsqu'on dit qu'un ouvrage *a du style*, ou *n'a point de style*, qu'une composition, que des draperies manquent de *style*.

Il nous paroît que, dans cette locution, où aucune épithète ne spécifie le genre ou la nuance de *style* dont on parle, ce mot se doit entendre comme *style* par excellence, tel que celui de l'antique en sculpture, ou celui des plus grands peintres d'histoire en peinture. A moins qu'on ne puisse encore interpréter cette locution par celle dont on use en d'autres cas, comme lorsqu'on dit qu'un homme, un ouvrage, sont sans physionomie ou sans caractère, c'est-à-dire manquent de ces traits qui particularisent les objets, les individus, et qui tendent à les faire facilement reconnoître et distinguer entre tous les autres.

STYLOBATE, s. m. Ce mot est grec, et il n'y a de francisé que sa terminaison. Στυλοβατης est composé de deux mots, στυλος, colonne, et βατης, du verbe βαινω, porter, c'est-à-dire *porte-colonne*.

Quelques-uns, et Daviler entre autres, considèrent le mot *stylobate* comme tout-à-fait synonyme de *piédestal*. En effet, le mot italien *piedestallo*, si l'on en croit les lexiques, auroit succédé au mot *piedestylo*, et alors il auroit, dans le mélange du mot grec *stulos*, colonne, et du mot italien *piede*, pied, signifié la même chose que *stylobate*.

Cependant l'étymologie grammaticale n'est pas toujours la raison des synonymies, et l'usage nous paroît avoir établi dans la langue technique de l'architecture, surtout en français, une différence assez sensible entre *piédestal* et *stylobate*.

On appelle généralement *piédestal* (*voyez* ce mot) tout corps, de quelque figure qu'on le fasse, qui sert de support isolé à un fort grand nombre d'objets, et particulièrement à des statues. Mais dans son rapport avec l'architecture, *piédestal* se dit d'un corps carré, qui a une base et une corniche dont les profils diffèrent selon l'ordre de la colonne qu'on y impose. Dans ce sens il est bien vrai que le piédestal sert de support à la colonne, mais non immédiatement, puisque la colonne ne laisse pas d'avoir encore son socle et les divers profils qui forment sa base. Ainsi il n'y a pas de raison d'affecter exclusivement au piédestal l'idée de *porte-colonne*, plutôt qu'à la base qui en est le support immédiat.

Le mot *stylobate*, qui signifie la même chose que *piédestal*, si l'on interroge l'étymologie, nous paroît beaucoup plus propre à déterminer l'idée de support de colonnes, puisqu'en réalité il ne sauroit être affecté, comme le mot *piédestal*, à l'idée de supporter généralement beaucoup d'autres objets. Il est vrai aussi que, dans les cas où on l'emploie à exprimer l'idée de support de colonnes, il pourra se trouver qu'il n'en soit pas le support immédiat, surtout s'il s'agit de colonnes ayant leur plinthe et leur base particulière.

Pour se rendre bien compte de l'emploi plus direct et tout-à-fait spécial du *stylobate* comme support immédiat de colonnes, il faut se représenter chez les Grecs, qui firent ce mot, ces temples périptères d'ordre dorique sans base, qui furent si généralement répandus dans toutes les contrées de la Grèce. Les restes qui en existent encore aujourd'hui sont en si grand nombre (*voyez* DORIQUE), que l'on seroit tenté de croire qu'à une certaine époque presque tous les temples furent construits selon ce type uniforme. Or, il est certain que les Grecs appelèrent *stylobate* ce que nous appelons encore d'une manière plus générale *soubassement continu*. Tel étoit autour des temples ce massif élevé de 4, 5 ou 6 pieds, interrompu seulement en avant par les degrés très-élevés servant de montée; tels étoient aussi ces mêmes degrés disposés tout à l'entour de l'édifice. Il est sensible qu'un semblable soubassement sur lequel s'élevoient les colonnes sans base de l'ordre dorique grec, étoit immédiatement et exclusivement le support des colonnes.

Le nom de *stylobate* lui convint donc, avec la plus grande exactitude de signification. Mais, en admettant cette conjecture, on ne sauroit s'empêcher d'admettre aussi que, par analogie, le même nom fut donné à des soubassemens continus sur lesquels s'élevoient, dans les ordonnances périptères, des files de colonnes ioniques ou corinthiennes qui avoient une base.

C'est à cet emploi dans les édifices ornés de colonnes que dut être affecté postérieurement le mot *stylobate*; quoiqu'on ne puisse pas nier qu'on ait pu, d'analogie en analogie, s'en servir encore comme synonyme de *stéréobate*, qui paroît mieux convenir à l'idée plus générale de *soubassement* en français. (*Voyez* au mot SOUBASSEMENT *la distinction proposée par Gagliani entre stylobate et stéréobate*.)

Aujourd'hui on use du mot *soubassement* pour signifier, dans chaque sorte d'édifice, toute espèce de partie de construction plus ou moins exhaussée, qui devient comme le piédestal du corps principal, et le mot *stylobate* est affecté plus particulièrement à tout corps de soubassement qui porte un ordre ou une rangée de colonnes.

SVELTE, adj. des deux genres. Ce mot, emprunté à l'italien *svelto*, qui a formé le substantif *sveltezza*, exprime, soit dans les corps vivans, soit

dans les œuvres de l'imitation, une certaine qualité qui tient à la grâce, à la délicatesse, mais surtout à la légèreté.

Ainsi *svelte* se dit, quant aux qualités corporelles, d'une taille légère, dégagée et généralement mince.

On admirera de même cet agrément dans le dessin, la proportion et l'ensemble d'une figure peinte ou sculptée, en tant que cette qualité, n'ayant rien toutefois d'exagéré, contraste avec la lourdeur ou le manque d'élégance. Il paroît ainsi, d'après le dire de Pline, qu'on admira autrefois en Grèce le style des statues de Lysippe, qui s'éloignant de la manière lourde et de la stature carrée qu'un goût plus sévère donnoit à la conformation des corps, sut imprimer à ses figures ce caractère plus léger qu'on pourroit exprimer par le mot *svelte*. Au reste, on sait que le goût dont ce mot est l'expression convient à une certaine classe de sujets et de figures, et ne sauroit s'appliquer à toutes.

En définissant ce goût comme on vient de le faire, il est sensible qu'il y a peu d'ouvrages d'art, ou même d'industrie, auxquels la qualité de *svelte* ne puisse plus ou moins appartenir. Il y a dans tous les travaux de la main de l'homme tant de manières de les rendre plus ou moins agréables, que les idées d'élégance et de délicatesse, comprises dans le mot *svelte*, en amèneront quelquefois l'emploi, surtout s'il s'agit d'ouvrages qui comportent des formes qu'on peut alonger ou raccourcir plus ou moins, comme sont, par exemple, des vases, des trépieds, des candélabres, etc.

C'est sous ce rapport que l'architecture peut aussi s'approprier soit l'idée, soit la qualité de *svelte*. Sans parler des variétés de proportion dans chaque ordre de colonnes, dont la gravité ou la légèreté forment plus ou moins le caractère spécial, on conçoit que la construction toute seule, selon le genre des matériaux qu'elle emploie, selon la nature des plans et des élévations, peut donner à ses supports une procérité, une ténuité de masse qui produira pour l'œil un effet assez semblable à celui d'une taille *svelte* dans un corps, ou d'une proportion légère dans les membres dont il se compose. Or, l'ensemble d'une construction semblable, soit à l'intérieur d'un édifice, soit à l'extérieur, pourra être aussi appelé *svelte*.

Cet effet frappera plus particulièrement les sens, dans les monumens de cette sorte de construction qu'on nomme *gothique*, où l'espèce de goût qui leur est propre, affranchi de toute règle, de tout système raisonné de rapports entre le tout et chacune de ses parties, se trouva libre de toute sujétion, et, ne cherchant point la beauté dans la proportion, ne visa qu'à conquérir l'admiration de l'instinct, et la conquit en effet précisément par la disproportion. Or, c'est le plus souvent à cela qu'est dû le caractère de ces supports élancés qui, n'ayant à éprouver ni charge ni poussée, ont permis, dans les intérieurs, d'établir beaucoup plus de vide que de plein : et c'est de la procérité ou de l'exiguité des supports, et de la grandeur des vides entre eux, que résulte ce *svelte* que l'on vante dans quelques-unes de ces constructions.

De tout ceci il semble qu'on pourroit conclure que si le *svelte*, pour être une qualité louable, doit être restreint, comme toute autre qualité, entre certains termes qui seront ici le trop lourd ou le trop léger, il en devra être du *svelte*, dans l'ensemble et les parties d'un édifice, comme dans l'ensemble et les parties du corps humain et de ses imitations par l'art ; c'est-à-dire que comme la disproportion entre la grosseur et la hauteur du corps humain y produit la maigreur et le vice d'un élancement frêle et désagréable, de même une impression semblable résultera pour les yeux et pour l'esprit de toute légèreté, procérité ou hardiesse d'élévation qui sera due à un désaccord entre le diamètre du support et sa hauteur. Que si toutefois cela trouve des admirateurs, il en faut seulement conclure que dans les ouvrages de l'art le sens ordinaire admire moins la chose en elle-même que la difficulté réelle ou apparente de son exécution.

SUJÉTION, s. f. On appelle ainsi, en architecture, soit dans la construction des édifices, soit dans la bâtisse des maisons et habitations, une certaine nécessité que l'artiste éprouve de se conformer aux besoins et aux convenances de quelques usages, ou de s'assujétir à certaines incommodités de voisinage ou de localité qui sont inhérentes aux terrains sur lesquels il bâtit. Sous ce dernier rapport, *voyes* SERVITUDE.

Le mot *sujétion*, comme plus général, s'applique plus volontiers aux difficultes de faire accorder, dans les plans et les élévations des édifices, la régularité, la beauté de l'ordonnance, les principes abstraits de l'harmonie, de l'art et du goût, avec ce qu'exigent l'emploi du monument, le service intérieur de ses convenances, la facilité de ses dégagemens ou de ses abords, et ses rapports avec la destination principale. Quel que soit, en spéculation, le besoin de symétrie, de beauté et d'harmonie pour le plaisir de l'esprit et des yeux, il faut convenir que dans la réalité, tout édifice devant être le résultat d'un besoin, c'est ce besoin qui doit faire la loi. L'architecture n'a pas, comme les autres arts, le privilége de travailler uniquement pour le plaisir. Toutefois, comme la chose a été développée ailleurs (*voyes* ARCHITECTURE), cet art a le secret, plus peut-être qu'aucun autre, de produire un plaisir qui lui est propre : c'est de faire sortir très-souvent la beauté que nous cherchons, du besoin que nous exigeons, et de nous plaire ainsi par le côté même qui sembloit devoir s'opposer au plaisir. Là est aussi le talent de l'architecte, et la difficulté d'une *sujétion* impérieuse deviendra quelque-

fois, sous la main de l'artiste ingénieux, le principe d'une beauté inattendue.

SUNIUM. Ancien bourg de l'Attique, situé sur le promontoire du même nom, où il s'est conservé des restes fort précieux d'antiquité, dont le recueil des *Unedited antiquities* nous a donné de fidèles détails, sur lesquels on n'avoit auparavant que de vagues notions dans le Voyage de Spon et Wheler.

Deux monumens principaux, qui, par la pureté de leur style et de leur exécution, semblent devoir appartenir au meilleur temps de l'architecture, se recommandent à l'attention des artistes, comme à celle des historiens de l'art.

Le premier est celui auquel on donne le nom de *propylées*. Il paroît que *Sunium*, comme Eleusis et Athènes, avoit son principal temple élevé sur une hauteur qui auroit été la citadelle de cette ville, et que cette citadelle auroit eu aussi, comme celles des deux villes qu'on vient de citer, une entrée décorée par l'architecture. Cependant les *propylées* de *Sunium* ont et moins de grandeur et un plan beaucoup plus simple.

Cet édifice en plan, tel que les dessins du recueil cité nous le présentent, se borne à un carré long qui n'a pas toutefois en longueur le double de sa largeur. Il se composoit de deux murs dans sa longueur, qui en offrent encore des débris en retour de chaque côté de l'entrée principale. Du reste, on ne sauroit mieux comparer le tout ensemble qu'à ce que Vitruve a appelé le temple *in antis*. En effet, chacun des deux murs formant le corps de l'édifice se termine à l'extrémité par une *ante* ou pilastre, qui se reploie pour se raccorder aux deux colonnes, à quoi se borne son péristyle, qui, tel qu'il est, formeroit dans les grands temples périptères ce qu'on nomme *pronaos*. Même plan, même disposition pour la partie postérieure. Le dessinateur de ce reste d'antiquité a complété cette façade en rachevant au-dessus de l'architrave le couronnement par un fronton et par une frise dorique ornée de triglyphes, dont les gouttes se sont conservées sur l'architrave. Rien de plus probable que cette restitution.

L'ordre dorique de cet édifice nous paroît être fort semblable à celui du temple de Minerve à Athènes. Même forme, même galbe, même proportion; en sorte que si l'on jugeoit de l'âge des monumens doriques par l'alongement de la proportion de leurs colonnes, on devroit déclarer l'architecture dorique de *Sunium* comme tout-à-fait contemporaine de celle du Parthenon. Ses colonnes ont également cinq diamètres de hauteur, avec une fraction en plus pour le chapiteau, et elles n'ont aussi qu'une assez modique diminution.

Il s'est conservé à *Sunium* des restes plus considérables d'un monument aussi plus important, ou temple qui paroît avoir encore, comme à Athènes, couronné l'acropole de la ville. Ce temple avoit été vu et assez bien examiné par Wheler, qui, dans son *Voyage*, fait mention de quatorze colonnes auxquelles il étoit alors réduit. C'est encore de quatorze colonnes que se compose la ruine de ce temple, dans les dessins de l'ouvrage que l'on a cité plus haut.

Il subsiste du *péripteron* de ce temple une file de neuf colonnes d'un côté, et seulement trois de l'autre, avec les deux colonnes du pronaos qui a conservé une de ses antes. Rien ne seroit plus facile, d'après ces données, que d'en rachever l'ensemble, tant étoit uniforme la disposition des temples grecs. Aussi peut-on assurer que celui-ci devoit avoir six colonnes dans ses fronts et treize dans ses ailes, en y comptant les colonnes d'angle. Les frontons et les parties supérieures de l'entablement sont détruites, mais l'architrave subsiste encore, avec les gouttes qui indiquent les triglyphes. L'ordre dorique sans base de ce monument paroît être absolument le même que celui du Parthenon d'Athènes. Le temple s'élevoit sur trois degrés qui en formoient le stylobate. La superficie des colonnes, du côté surtout où elles sont exposées à l'air de la mer, est sensiblement rongée.

Il seroit fort à souhaiter qu'on pût faire des fouilles autour et dans l'enceinte des monumens de *Sunium*; très-probablement on découvriroit, outre l'ensemble de leurs plans, des particularités plus instructives que celles qui résultent de la seule vue de leurs ruines.

SUPERFICIE, s. f. Mot synonyme de *surface*, qui se dit cependant plus spécialement en architecture et dans la construction, lorsqu'on l'applique à la partie apparente des diverses matières sur lesquelles s'exerce le travail des outils. Ainsi on dira enlever la *superficie* d'une pierre, d'un bloc, etc. polir la *superficie* d'une table de marbre; et pour toutes les opérations mécaniques ou pratiques de ce genre, on emploiera le mot *superficie* de préférence à celui de *surface*.

SUPERPOSITION, s. f. Ce mot exprime, dans l'architecture, la position immédiate, et sans intermédiaire, d'un corps au-dessus d'un autre, comme, par exemple, la position d'une colonne sur une base, d'une statue sur une colonne, etc.

SUPPORT, s. m. Se dit en général de tout ce qui supporte un poids quelconque; et dans l'architecture ou la construction, de tout corps soit simple, comme une colonne, soit composé, comme un pilier de maçonnerie, soit plus composé encore, comme une voûte, tous objets sur lesquels d'autres s'élèvent, et dont ils sont les soutiens. Tout support doit être, soit par sa solidité intrinsèque, soit par la nature de sa construction, soit par l'étendue de sa masse, proportionné à l'objet qu'il doit soutenir, et cela autant en vertu du principe de la solidité, que pour l'impression que nos yeux en reçoivent. Rien ne les contrarie plus que certaines colonnes de marbre, employées

dans les édifices de la décadence des arts à soutenir les retombées d'arcades plus épaisses même que les chapiteaux qui s'en trouvent debordés. La solidité réelle du support existe dans la dureté de la matière; mais l'apparence du fort supporté par le foible donne à la réalité un démenti dont l'effet est désagréable, et qui répugne à cet instinct du vrai et du convenable qu'on appelle le *goût*.

SURBAISSÉ, part. adj. Se dit, en architecture, de tout arc, de toute arcade, de toute voûte qui a, depuis sa base jusqu'à son sommet, une hauteur moindre de la moitié de sa largeur. La forme *surbaissée* ne doit être employée que lorsqu'elle est nécessaire, parce qu'elle est généralement moins solide, moins simple, et par conséquent moins belle que la forme plein-ceintre. (*Voyez* Voute.)

SURBAISSEMENT, s. m. C'est le trait de tout arc, de toute arcade ou voûte surbaissée, et qui a la forme d'une portion d'ellipse.

SURBAISSER, v. act. Elever un arc ou une voûte à une hauteur moindre de celle que donne la hauteur de la demi-circonférence du cercle. On dit *surbaisser* et *surhausser*, pour dire donner à un arc plus ou moins de la hauteur qui correspond à la mesure de la moitié de sa base.

SURCHARGE, s. f. Se dit de l'excès de charge, en volume ou en épaisseur, qu'a un plancher par le trop de matériaux de son aire.

SURFACE, s. f. Se dit de ce qui n'a que deux dimensions, largeur et longueur sans épaisseur, de quelque manière que l'objet soit placé. On dit la *surface* d'un mur, d'un plancher, d'une glace, etc.

SURPLOMB, s. m. On dit de toute construction qu'elle est en *surplomb*, lorsque sa surface sort de la ligne verticale que donne et indique la corde à laquelle on suspend un plomb. (*Voyez* Aplomb.) Cela s'entend particulièrement des constructions dont la nature est d'être perpendiculaires, et non de celles qui affectent la forme pyramidale.

SURPLOMBER, v. a. C'est pour une construction, une colonne, un mur, une façade d'édifice, être hors de la ligne d'aplomb.

SYÈNE. Ville de l'antique Egypte, dont le nom moderne est *Assouan*. Son emplacement, au sud-ouest de la ville nouvelle, étoit borné par le Nil d'une part, et de l'autre par des rochers de granit. Son assiette occupoit le penchant de la montagne, contre l'ordinaire des villes égyptiennes.

Les Egyptiens ont couvert de sculptures et d'hiéroglyphes les surfaces lisses des rochers dans tous les environs de *Syène*, principalement les blocs qui sont à pic et baignés par les eaux. Ces figures sont de grandeurs différentes et plus ou moins profondément creusées.

Il n'existe plus de l'antique *Syène* qu'un temple dont les restes occupent le penchant de la hauteur dont on a parlé. On y entre aujourd'hui, ou plutôt on y descend par la plate-forme dont une grande partie est enfoncée, et l'on se trouve sur un sol formé de sable et de poussière.

Un portique de quatre colonnes et des arrachemens de murailles sont tout ce qu'on en peut reconnoitre, tant il est ruiné et encombré. Sa largeur étoit d'environ 40 pieds. Ce qui subsiste de sa longueur a 34 pieds. Le couronnement et les chapiteaux des colonnes sont encore à découvert, et il n'est pas fort difficile, d'après l'exemple d'autres monumens, de se représenter la façade extérieure de celui-ci, à peu près telle qu'elle devoit être. L'entrée étoit tournée du côté du fleuve. Au milieu des rochers et des masses de granit sur lesquelles ce temple est fondé, on est surpris de le trouver bâti en grès; mais ce fait est bien plus commun et plus remarquable à Philæ. En général, les constructions en granit sont beaucoup plus rares en Egypte qu'on ne le croit communément, et l'architecture ne paroît guère avoir employé cette matière que dans la formation des monumens ou temples monolithes.

Deux colonnes du temple de *Syène* sortent des décombres, les deux autres ne sont plus visibles. On y distingue encore deux sortes de chapiteaux semblables par le galbe, c'est-à-dire par cette forme qui imite le calice du lotus, mais variés dans leurs ornemens. Le plus voisin de la porte est de l'espèce la plus commune en Egypte. Les murailles ne sont qu'en partie couvertes de sculptures, d'où l'on est porté à croire que le temple n'avoit pas été achevé. Ce qui reste des bas-reliefs est mal conservé, et l'on ne peut rien conclure de leurs sujets, pour deviner à quelle divinité le temple avoit été consacré. Toute recherche à cet égard seroit superflue.

Quand on songe à la haute antiquité et à la célébrité de cette ville, on ne sauroit croire qu'elle n'ait eu qu'un aussi modique temple. Les villes nouvelles, qui dans le cours des siècles se sont succédé sur le même sol, auront accéléré la destruction de l'antique *Syène*. (Extrait de la *Description de l'Egypte*, tom. I.)

SYMÉTRIE, s. f.

Au mot Eurhythmie nous avons renvoyé à l'article Symétrie l'exposé des notions qui nous paroissent propres à faire saisir l'idée particulière du premier de ces deux mots, par le rapprochement des différences effectives qui appartiennent au fond et de la nature de chaque notion, et de leur signification.

Pour commencer par ce qui regarde le mot *symétrie*, nous dirons qu'il est le même que *symetria* en latin et *συμμετρια* en grec, dont la composition suffiroit pour en donner l'explication dans son rapport

avec les ouvrages de la nature ou de l'art, où il signifie *mesures corrélatives entre elles*.

C'est par suite de cette idée, clairement exprimée dans le mot grec, que les Latins l'ont traduit dans la langue de l'architecture par le mot *proportio*, proportion, devenu général en français, non pas pour exprimer un rapport quelconque entre les mesures de deux objets, mais bien un système de corrélation au moyen duquel une seule partie indique la mesure du tout, comme le tout indique la mesure de chaque partie. (*Voyez* Proportion.)

Le mot *proportion* ayant prévalu en français sur le mot *symétrie*, ce dernier mot, selon les habitudes du langage ordinaire, s'est trouvé borné à signifier uniquement le rapport d'une exacte conformité entre deux mesures, deux objets quelconques, deux bâtimens, deux corps d'une même bâtisse se servant de pendant. (*Voyez, à la fin de cet article,* Symétrie *sous le rapport technique de correspondance identique*.)

S'il s'agit, comme on le fait en théorie, de se rendre compte du mot *symétrie* en parallèle avec le mot *eurhythmie*, nous pourrions renvoyer le lecteur au mot *proportion*, qui en est la traduction et l'exact corrélatif de *symétrie*. Nous redirons toutefois ici que sa composition élémentaire, qui est le mot *συν*, *avec*, et *μετρον*, *mesure*, indique nécessairement l'expression générale à la vérité, mais on ne peut pas plus claire et précise, d'une mesure en rapport avec d'autres mesures, c'est-à-dire d'une mesure qui peut servir de *matrice* à d'autres, et dont celles-ci semblent dériver; propriété qui devient ou peut devenir réciproque entre toutes les parties d'un tout.

Ayant développé très au long cette théorie au mot *proportion*, nous ne nous arrêterons pas ici plus longuement sur cette évidente explication, et sur les applications que nous en donnent les ouvrages de la nature et de l'art. Nous n'avons rappelé ici cette notion que comme susceptible, premièrement de faire apercevoir par sa signification propre l'idée indubitable qui s'y attache, secondement pour établir par la seule différence des mots et de leur composition celle qui existe entre *symétrie* et le mot *eurhythmie*, avec lequel on la confond d'autant plus facilement, qu'on ne trouve nulle part dans les écrits modernes une analyse des deux mots qui en donne une idée claire, en vue de leurs rapports avec l'architecture.

Nous trouvons toutefois chez Vitruve (*lib.* I, *cap.* II, et *lib.* VI, *cap.* II) et l'emploi et une définition peu développée, il est vrai, du mot *eurhythmia;* mais l'interprétation qu'il en donne étant, faute d'exemples et d'applications, rendue peu sensible, et étant restée vague et abstraite, il convient d'interroger l'acception toute simple, et de chercher dans la composition du mot d'abord ce qu'il ne peut pas signifier, ensuite ce qu'il paroît devoir exprimer.

Ce mot par lequel Vitruve, comme on le verra dans le passage qu'on rapportera plus bas, prétend faire connoître une des qualités ou des beautés de l'architecture, se composant de l'adverbe *ευ*, *bon* ou *beau*, et du substantif *ρυθμος*, *rhythme*, ne sauroit signifier autre chose que *beau rhythme* ou *beauté de rhythme*. Nous avons donné plus haut l'étymologie du mot *symetria;* mais, pour se faire une idée précise de la différence des deux qualités exprimées par *symétrie* et par *eurhythmie*, il me paroît convenable d'en chercher la distinction dans les mots *mètre* et *rhythme*, qui en sont les élémens.

Or, on sait que *mètre* (*metron* en grec) signifie *mesure*, et que *rhythme* (en grec *rhuthmos*) signifie *nombre*.

Ces deux notions paroissent collatérales. Cependant il est évident que le mot *mètre* s'applique à l'appréciation de l'étendue dans les corps; et que le mot *rhythme*, qui signifie *nombre*, s'applique à la mesure des quantités et à celle du temps.

Puis donc qu'il y a deux mots procédant de deux élémens divers, ce devra être dans ces deux variétés d'étymologie qu'on trouvera la différence de chacune des idées auxquelles le langage les applique.

Mais définissons plus positivement le *rhythme* dans les applications spéciales qu'on en fait à la musique et à la poésie. Qu'est-ce que le rhythme dans ces deux arts? C'est une mesure de durée dans le temps, c'est-à-dire une mesure qui fixe le plus ou le moins de lenteur ou de vitesse des mouvemens de l'instrument ou de la voix, dans l'expression des sons ou des paroles. C'est ce qui en poésie détermine les longues et les brèves; c'est ce qui en musique produit la longueur ou la brièveté des sons, ce qui détermine l'ordre de leurs successions, la durée de leurs intervalles.

Ainsi déjà nous apercevons en poésie la différence entre le rhythme et le mètre. Les vers peuvent être à la fois rhythmiques et métriques, et ils peuvent être métriques sans être rhythmiques. Ils sont tout à la fois l'un et l'autre lorsqu'un ordre, un principe, une convention quelconque, ont réglé la lenteur et la vitesse de prononciation dans chaque syllabe d'une langue, et ensuite déterminé la mesure du vers par celle des pieds ou des syllabes qui en constituent l'étendue.

Si telle est, dans la versification, d'une part la nature du rhythme, et de l'autre la nature du mètre, il est évident que la notion du rhythme, qui règle l'ordre et la succession des sons et de leurs intervalles, est distincte de celle du mètre, qui ne fait que déterminer la mesure du vers, en raison des pieds dont il se compose.

Quant au rhythme dans la musique, il faut reconnoître qu'il résulte d'un certain ordre, en vertu duquel le musicien, selon ce qu'il doit exprimer, accélère ou ralentit la durée des sons, en modifie les inflexions par une succession de mouvemens variés.

Maintenant si l'emploi du même mot par l'architecture nous apprend que l'idée de rhythme y a été

empruntée à la musique, il faut rechercher quelle sorte de ressemblance peut, en théorie, rapprocher certains effets des formes qui s'adressent aux yeux, de quelques-uns des effets par lesquels les sons plaisent à l'oreille.

Or, il nous semble que les diversités d'emploi des formes dans l'architecture, les combinaisons variées de leurs dimensions et des intervalles entre leurs parties, le mélange plus ou moins alternatif de leurs saillies, les effets de leurs répétitions ou de leurs contrastes, de la douceur ou de la dureté de leurs contours ou de leurs lignes, beaucoup d'autres impressions produites par la simplicité ou la multiplicité, impressions très-distinctes de celles de la symétrie (ou proportion), seront susceptibles de correspondre par leur action sur les yeux, à l'action que les effets variés du rhythme musical et poétique produisent sur l'oreille.

Ne seroit-ce pas là ce que Vitruve spécifie au nombre des propriétés de l'architecture, à l'article où il définit l'eurhythmie dans son rapport avec cet art. Voici ses paroles :

Eurhythmia est venusta species, commodusque in compositionibus membrorum aspectus; hoc efficitur, cùm membra operis convenientia sunt altitudinis ad latitudinem, latitudinis ad longitudinem, et ad summam omnia respondeant suæ symetriæ.

« L'eurhythmie consiste dans cette apparence gracieuse, dans ce facile aspect des parties de la composition, résultant d'une heureuse correspondance de hauteur, de largeur et de longueur entre elles, de manière que tout réponde à la fin principale de la *symétrie.* »

Pour faire comprendre la différence de l'eurhythmie avec la *symétrie,* voici ce qui suit dans Vitruve :

Item symetria est exipsius membris conveniens consensus ex partibusque separatis, ad universæ figuræ speciem ratæ partis responsus, ut in hominis corpore, è cubito, pede, palmo, digito cæterisque partibus symetros est, sic in operum perfectionibus : et primùm in ædibus sacris ut è columnarum crassitudinibus, antè triglypho, etc.

« Quant à la *symétrie,* c'est l'accord convenable des membres entre eux et des parties séparées, la correspondance de chaque partie avec son ensemble, comme on le voit dans le corps humain, où il existe un semblable rapport entre le bras, le pied, la main, le doigt et les autres parties. Ainsi en est-il dans les ouvrages parfaits; par exemple dans les temples, où le module se prend, soit du diamètre de la colonne, soit du triglyphe, etc. »

Remarquons d'abord que ces deux articles se suivent dans le texte de Vitruve, preuve qu'il n'a point regardé les deux mots comme contenant la même notion. Leur définition ensuite nous présente des idées fort distinctes.

Effectivement, la *symetria* ou la proportion, telle que Vitruve l'explique, et telle que le mot la définit, trouve dans la nature un type précis, un régulateur constant dont on ne sauroit méconnoître l'évidence; c'est celui qui assujétit chaque partie d'une ordonnance à son *tout* par une correspondance réciproque, et telle que la partie fasse connoître la mesure du *tout,* comme le *tout* indique la mesure de chaque partie.

Mais l'eurhythmie, telle que Vitruve et telle que le mot en lui-même l'interprète, étant simplement un agréable rapport de mesures, d'espaces, d'intervalles entre les parties d'un ouvrage, n'a point, dans la nature, de type aussi positivement applicable à l'ordre qu'elle doit suivre.

En un mot, nous dirons que le compas peut juger de la justesse des rapports qui constituent la *symetria* (ou proportion). Mais, quant à la justesse des rapports *rhythmiques,* l'œil n'a pour en juger que le goût et le sentiment du beau; et c'est ce qu'indique le mot en lui-même, qui ne signifie que *beauté de nombre ou de rhythme.*

C'est qu'effectivement tout *rhythme* n'est pas nécessairement beau. Il y a en musique de bons et de mauvais *rhythmes,* c'est-à-dire qu'il peut y avoir un bon et un vicieux emploi dans la mélodie, comme dans la prosodie, des longues et des brèves, des intervalles des sons, de la succession des mouvemens vifs ou lents, d'où résulteront des effets agréables ou non. De même dans l'architecture certaines repartitions de lignes et d'espaces, certaines divisions de parties et d'ornemens, certaines successions de membres ou de profils, produiront des impressions plus ou moins agréables. Mais, ainsi qu'on l'a vu, Vitruve à cet égard ne propose ni exemple ni régulateur. Dans le fait, il n'en est pas d'autre que l'expérience des sensations que nous font éprouver les effets des combinaisons diverses qu'on découvre dans les ouvrages de la nature et de l'art.

L'eurhythmie reste donc dans le domaine de la théorie du goût. Mais il n'en est pas ainsi de la *symétrie* ou de la proportion, considérée dans sa notion élémentaire. L'assimilation des rapports réciproques du tout avec chaque partie, dans le corps humain, présente une idée fixe, une règle évidente, de ce que peut être l'œuvre de l'art pour nous plaire de la manière dont nous plaît l'œuvre de la nature. Il n'y a pas d'idée plus claire, de notion plus distincte.

D'où vient donc la confusion entre les deux mots? Il faut le dire, c'est que la notion de rhythme, notion essentielle et positive dans la musique et la poésie, n'est à proprement parler qu'une métaphore pour l'architecture; c'est qu'on a transporté l'idée d'ordre, d'intervalle, de succession des sons ou de lenteur et de vitesse des mouvemens pour l'oreille, à l'idée d'ordre, d'espace, et d'intervalles successifs des formes pour les yeux et pour le plaisir de la faculté visuelle.

Mais cet effet rhythmique, pour être désigné dans l'architecture par un mot d'emprunt, n'y en existe

pas moins. Le goût et le sentiment ne sauroient hésiter à l'y reconnoître.

Y a-t-il effectivement lieu à un semblable effet, dans l'emploi des formes, des lignes, des contours, des espaces, des saillies ou des renfoncemens, des ornemens et de tous les détails dépendant de l'architecture? Y a-t-il dans leur continuité ou leur interruption, dans leur répétition ou leur succession, dans leur retour plus ou moins périodique, de nombreux moyens de procurer aux yeux la variété qu'ils recherchent? Y a-t-il, dans le résultat de toutes ces combinaisons, une espèce de moyens variés, équivalant en son genre, pour l'œil, au résultat pour l'oreille et pour l'esprit des moyens propres au rhythme poétique et musical? Eh bien, si l'on est obligé d'en convenir, il aura été tout naturel de transporter à l'art des formes l'expression propre de l'art des sons. Selon que l'effet de cette transposition sera parvenu à être agréable, on l'aura aussi appelé *beau*, *excellent*. Enfin, par suite de la métaphore, l'architecture aura eu son *eurhythmie*, qualité, comme on voit, très-distincte de la *symétrie* ou proportion.

C'est donc la *juste correspondance de hauteur, de largeur, de longueur, entre toutes les parties d'un édifice et l'exécution architecturale des ordonnances*, qui, selon les paroles de Vitruve, forme son eurhythmie. Ici en effet, comme dans la musique et la poésie, toutes les parties, tous les détails de l'exécution peuvent recevoir une graduation, une succession plus ou moins agréable aux yeux. Ainsi les tores, les profils qui constituent, par exemple, les divisions d'une base de colonne, d'un chapiteau, d'un fronton, d'un entablement, ont des rapports de hauteur, de largeur, non-seulement entre eux, mais encore avec les grands espaces qui les reçoivent, et auxquels leur distribution plus ou moins heureuse peut communiquer plus ou moins de lourdeur ou de légèreté, de monotonie ou de variété.

Evidemment aussi l'eurhythmie, entendue plus en grand sur de plus grands espaces, et consistant toujours, selon Vitruve, dans la plus agréable correspondance des rapports de hauteur, de largeur, de longueur, s'appliquera de même aux grands rapports des édifices et de leurs dispositions générales, c'est-à-dire à la corrélation des grandes masses extérieures ou intérieures, et à l'harmonie de leurs mesures en hauteur, largeur et longueur. On peut ainsi parcourir tout ce qui entre dans les compositions de l'architecture, comme les portiques, les arcades, les voûtes, les niches, les portes, enfin les pleins et les vides: partout on verra qu'il peut y exister un rapport plus ou moins heureux dans les mesures, les espacemens ou les rapprochemens de tous les objets. Dès-lors on comprendra que les rapports plus ou moins heureux, plus ou moins agréables, entre toutes les parties considérées en elles ou avec leurs ensembles, ont pu être fort naturellement comparées à l'agrément du rhythme musical, considéré dans la succession des sons, dans les mesures de temps et la justesse des mouvemens.

Tout ceci doit faire comprendre la différence des moyens et des effets entre la *symétrie* et l'*eurhythmie*. Leurs noms seuls l'indiquent.

La *symétrie*, telle que son nom seul la définit, comme ensemble de parties qui par une seule indique la mesure du tout, et dont le tout fait connoître la mesure de chacune, est évidemment et peut-être exclusivement applicable à ce qu'il faut appeler le *système* de l'architecture considéré dans l'emploi des différens ordres de colonnes, de leurs proportions, de leurs profils, et de toutes les parties qui en dépendent.

L'*eurhythmie*, on doit le reconnoître, ne nous présente pas, dans l'emprunt que sa notion a fait aux formes du langage poétique et musical, quelque chose d'aussi clair, d'aussi précis, et qui puisse aussi se soumettre à un calcul positif. De là procède la confusion que l'on fait si souvent entre les propriétés de l'une et de l'autre de ces deux qualités.

Mais il faut bien se persuader qu'en fait de théorie d'art et de goût, il n'y a pas une seule notion qui n'ait quelque côté contigu à celui d'une autre notion, et qui ne lui emprunte quelque chose. C'est que dans le fait il n'y a (de même en morale) aucune qualité, aucune vertu qui, bien qu'ayant son caractère propre, ne se trouve plus ou moins participer du caractère d'une autre. Ainsi force et modération, sagesse et courage, sont des vertus fort distinctes, et toutefois il n'y a pas de vraie force sans modération, point de véritable modération sans force. Il en est de même de toutes les qualités dans les arts, et par conséquent de celles qui constituent le mérite de l'architecture.

Le plaisir de l'eurhythmie tient donc par quelques endroits aux propriétés du système de la *symétrie*. Toutes deux captivent nos yeux et notre esprit par un ensemble de rapports qui, bien qu'émanés d'une source différente, ne laissent pas de nous affecter d'une manière assez semblable. Il paroit en effet qu'on pourroit comparer la vertu de l'eurhythmie et de la *symétrie* en architecture, à celle de la mélodie et de l'harmonie en musique. On sait que, distinctes entre elles par leur nature, ces deux propriétés se rapprochent parfois dans leurs effets, au point qu'on les confond souvent par la manière d'en jouir et de les apprécier.

Si nous nous sommes plus étendus dans cet article sur le mot eurhythmie que sur celui de *symétrie*, c'est que d'abord, à l'article de cette dernière, nous devions plus facilement établir le parallèle des deux notions qui les distinguent; c'est ensuite qu'au mot Proportion, synonyme en français de *symétrie*, nous avons assez longuement traité de la signification et de l'emploi de ce terme. (*Voyez* Proportion.) Il nous reste à traiter, ce que nous ferons plus brièvement, du mot *symétrie* comme indiquant en fran-

cais un rapport de répétition identique entre deux objets ou deux parties d'un même ouvrage.

Symétrie. Ce mot a en français une acception vulgaire que tout le monde connoît, et dont l'explication ne vaut pas la peine qu'on s'y arrête. Si cependant nous lui consacrons quelques lignes, ce sera pour énoncer quelques considérations abrégées sur la cause qui nous fait trouver du plaisir dans la *symétrie* vulgairement entendue.

On appelle donc le plus souvent *symétrie*, dans l'architecture et ses ouvrages, cette exacte correspondance de parties similaires qui se répètent d'un côté comme de l'autre d'un édifice ou d'un local, soit pour la dimension, soit dans la composition des masses, soit par l'entière conformité des détails.

Si l'on cherche le principe de cette division d'un tout quelconque en deux parties semblables et uniformes, il nous semble qu'on le trouvera dans ce sentiment qui nous fait admirer une si grande partie des œuvres de la nature, et nous invite à en transporter l'imitation dans les productions de nos arts. Il est à remarquer en effet que la nature a pris soin d'affecter de la *symétrie* particulièrement, et sans aucune exception, à l'organisation extérieure des créatures vivantes ou animées.

De là cette sorte d'instinct qui porte l'homme dans tout ouvrage auquel il veut donner la valeur de l'unité, à lui appliquer cette propriété de laquelle dépend le caractère le plus apparent d'unité de plan, de moyen et de but. Si le corps humain, par exemple, au lieu de présenter de chaque côté la répétition identique des mêmes parties, se trouvoit inégalement pourvu de membres d'une façon à droite et d'une autre façon à gauche, ne sembleroit-t-il pas qu'il y auroit plus d'un être dans un seul être?

Or, il est évident que le même effet extérieur auroit lieu à l'égard d'un édifice dont chacune des deux moitiés auroit des mesures, des parties et des détails *insymétriques*. Ce ne paroitroit plus un bâtiment unique, mais un composé de plusieurs.

La répétition identique des mêmes élémens et le principe de *symétrie* sont tellement inhérens à la nature de l'architecture, que la plus nombreuse colonnade ne se compose, comme on sait, que d'une seule colonne répetée. Qu'on essaie, comme on en trouve des exemples chez quelques peuples, de diversifier les types et les mesures des colonnes, l'édifice va paroître composé des morceaux de plusieurs. Le plaisir facile de l'unité fera place au sentiment pénible de la disparité.

Cependant on observe que la nature, qui s'est assujetie à l'exacte *symétrie* pour l'extérieur des corps organisés, a suivi un autre système à l'égard des parties qui entrent dans l'organisation intérieure, qui ne se manifeste point naturellement au dehors. Il en sera de même en architecture. La *symetrie* que nous exigeons de la façade d'un grand nombre d'édifices, comme palais et autres de ce genre, deviendroit souvent une sujétion oiseuse, dès que cet intérieur n'est pas soumis à l'unité d'aspect. Trop de convenances et de besoins s'y opposeroient à une répétition identique qui ne sauroit en beaucoup de cas être saisie par l'œil ou par l'esprit.

SYRACUSE. Ville la plus grande de l'antique Sicile, et une des plus considérables de l'antiquité, si l'on s'en rapporte aux descriptions des auteurs anciens, et surtout à celle de Ciceron. Nous allons la rapporter, ne seroit-ce que pour dédommager le lecteur de la pénurie des restes qu'une fortune ennemie semble y avoir à regret conservés.

« On vous a souvent rapporté (dit l'orateur romain) que *Syracuse* est la plus grande et la plus » belle ville de toute la Grèce, et ce que l'on en dit » est constant. C'est une ville si étendue, qu'on diroit » qu'elle est composée de quatre autres. L'une est » une île qui, quoique enveloppée de deux ports, » s'avance dans l'embouchure et l'entrée de l'un et » l'autre port. C'est là qu'est bâtie la maison que le » roi Hiéron avoit habitée, et dont les préteurs continuent de se servir. Elle renferme plusieurs édifices sacrés, mais principalement deux de beaucoup » supérieurs aux autres. L'un est un temple de Diane; » l'autre, qui avant l'arrivée de Verrès étoit très » orné, est consacré à Minerve. A l'extrémité de cette » île est une fontaine d'eau douce, qui porte le nom » d'*Arethuse*, d'une grandeur incroyable, prodigieusement poissonneuse, et qui seroit toute couverte » des flots de la mer si, par un môle et une jetée de » pierres, elle n'en étoit séparée.

» La seconde partie de *Syracuse* est appelée *Acradine*. Il y a une place très-spacieuse, de belles galeries, un prytanée en très-bon ordre, une salle » magnifique pour le conseil, un superbe temple de » Jupiter Olympien; et les autres quartiers de cette » partie sont partagés par une large rue continue, et » par plusieurs rues de traverse qui contiennent des » édifices particuliers.

» La troisième ville annexée à *Syracuse* se nomme » *Tycha*, parce qu'il y avoit un très-ancien temple » consacré à la Fortune. Il y a de plus un vaste » gymnase et beaucoup d'édifices sacrés, ce qui rend » ce quartier recommandable et très-peuplé.

» Enfin, on appelle *Neapolis* la quatrième ville, » comme étant la dernière bâtie. Il y a tout en haut » un très-grand théâtre, et en outre deux temples » magnifiques, l'un de Cérès et l'autre de Proserpine; » plus un superbe colosse d'Apollon qu'on appelle » *Téménites*. »

On cherche vainement aujourd'hui dans l'enceinte des murailles de l'antique *Syracuse*, dont on évalue le circuit à 20 milles, la trace de presque tous ces monumens. Le seul, dont Cicéron a parlé comme situé dans l'île qu'on appelle encore aujourd'hui *Ortygia* (mot grec qui veut dire *île*), et qui présente

encore des restes fort considérables, est le temple de Minerve, qu'on a très-anciennement transformé en église, devenue la cathédrale. Il paroît que dans des temps voisins du nôtre on a démoli la partie occidentale de l'édifice antique, pour y bâtir le portail de goût moderne qu'on voit aujourd'hui. Le mur intérieur de la *cella* du temple a été ouvert en arcades, et l'on a muré les entrecolonnemens du *péripteron*, pour donner à l'église des bas-côtés et par conséquent plus de largeur.

On voit encore, dans le mur latéral de l'église qui donne sur la rue, douze à treize colonnes engagées dans la construction nouvelle, de manière toutefois que plus de la moitié de leur diamètre est en saillie. Il est visible que le temple avoit autrefois treize colonnes dans ses flancs, en comptant les colonnes d'angle; et les frontispices en comptoient six. La place des colonnes du pronaos se voit encore dans l'intérieur de l'église. Ces colonnes sont d'ordre dorique sans base, et elles n'ont guère que cinq diamètres de hauteur.

On ne sait si l'on doit regretter que, pour faire de cet antique monument une église moderne, on l'ait ainsi mutilé, masqué et dénaturé. On peut dire que si ce que l'on y a ajouté de murailles et de constructions étrangères le dénature, il est fort à croire que, sans ces changemens accessoires, il n'en existeroit plus rien.

C'est ce que nous ont persuadé les restes, devenus aujourd'hui presque invisibles, du temple de Diane. Ce temple célèbre, le premier qui fut élevé à *Syracuse*, est tellement détruit, et ce qui en reste est tellement recouvert et enseveli au milieu de toutes sortes de masures, qu'il faut en deviner l'emplacement par quelques débris enclavés dans l'intérieur même de quelques habitations et de maisons élevées autour, et où ils sont comme enterrés. Deux colonnes doriques, du genre de celles qu'on voit au temple de Minerve, existent encore dans un mur mitoyen de deux maisons, dont l'une, en 1779, étoit celle d'un notaire. On ne voyoit alors que la partie supérieure de leur fût, avec leurs chapiteaux entièrement dans le caractère de l'ancien dorique grec, et qui, sans doute aussi parce qu'on en est plus près, paroissent avoir une saillie et un caractère de force très-prononcés.

Ce qu'on appeloit autrefois à *Syracuse* et qu'on nomme encore la fontaine d'Aréthuse, a survécu à tous les monumens de l'art : c'est une propriété des ouvrages de la nature. Celui-ci est surtout merveilleux dans sa position, telle que Cicéron l'a décrite, par l'extraordinaire abondance et la *pérennité* des eaux. Il est probable qu'autrefois ce lieu avoit été décoré par l'art. Un vaste bassin devoit renfermer les eaux de la source dans une enceinte où l'on nourrissoit des poissons. L'endroit précis d'où l'eau sort avec l'abondance d'une source qui donneroit naissance à un fleuve, étoit peut-être surmonté d'une *ædicula*. Aujourd'hui ce n'est plus qu'un très-grand lavoir. Le trop-plein s'échappe par divers petits canaux qui aboutissent à la mer.

De tant d'édifices sacrés qui ornoient les divers quartiers de *Syracuse*, il n'existe plus d'autres vestiges, à l'exception des restes ci-dessus mentionnés, que, dans le quartier appelé *Acradine*, deux fûts de colonnes tronqués, qu'on croit avec beaucoup de vraisemblance avoir appartenu au temple de Jupiter Olympien. Le genre de leurs cannelures indique qu'elles avoient été d'ordre dorique. Mirabella, qui écrivoit au commencement du dix-septième siècle, et qui est mort en 1624, dit qu'il y avoit encore six de ces colonnes parfaitement conservées; qu'on voyoit clairement, par ce qui restoit des débris de ce temple, qu'il avoit dû avoir douze colonnes de longueur; qu'à juger de celles qui étoient encore sur pied, le fût de ces colonnes, toutes d'une seule pierre, avoit 25 palmes de hauteur sans compter les chapiteaux, et que leur grosseur étoit telle qu'il falloit trois hommes pour en embrasser la circonférence : *Crassitudo verò tanta est, quantùm tres homines circumambire brachia possint*.

En laissant Acradine à droite et entrant dans Néapolis, on trouve les restes d'un amphithéâtre bâti sur un terrain inégal. Cet édifice, moitié taillé dans le roc, et moitié construit en grosses pierres, avec des corridors voûtés, étoit d'une forme ovale fort alongée dans le plus grand diamètre de l'amphithéâtre, et fort resserrée sur le petit diamètre. Il paroît qu'en tout c'étoit un monument médiocre, et qui fut élevé par les Romains pour l'usage seul de la colonie qu'ils y établirent. Du reste, l'édifice va se détruisant de plus en plus; on en abat journellement les corridors, et l'on enlève les restes des gradins, pour pouvoir plus aisément labourer sur son emplacement.

Près des ruines de cet amphithéâtre on voit celles d'un autre monument qui, bien que très-délabré, offre encore dans sa ruine un aspect assez intéressant. C'est le théâtre. Les gradins, qui étoient entièrement taillés dans le roc, seroient beaucoup mieux conservés, si l'on eût pu empêcher les habitans d'y venir prendre des matériaux pour leurs bâtisses. Malgré ces dégradations, on distingue encore une grande partie des gradins, les deux repos ou paliers, appelés *præcinctiones*, qui servoient à la circulation des spectateurs, et les escaliers par où l'on entroit et par où l'on sortoit.

Quant à l'exécution des parties de l'édifice, le peu qui en existe encore suffit pour faire voir qu'elles avoient été faites avec le plus grand soin. On remarque que chaque gradin étoit entaillé dans son épaisseur, de manière à donner aux pieds de celui qui étoit plus haut un rebord pour l'empêcher de gêner celui qui étoit assis au-dessous de lui. Il paroît qu'autour du théâtre il régnoit une galerie circulaire dont on aperçoit encore la plate-forme en quelques

endroits. Elle portoit certainement un ordre d'architecture avec une galerie, ou un rang de loges couvertes. Mais tout cela a disparu. On distingue seulement très-bien les deux angles de l'avant-scène, et par conséquent il est encore possible d'évaluer son étendue.

Une inscription gravée en creux sur le montant d'un des degrés, au-dessus de la première *præcinction*, à partir d'en bas, porte ces deux mots en grec : Basilissas Filistidos ; et vis-à-vis, à la même hauteur, on en a découvert une autre qui porte également en caractères grecs ces deux mots un peu effacés : Agleos Froniti. On a cru que la première indiquoit que le théâtre avoit été construit sous la reine Philistide, et que l'autre désignoit l'entrepreneur ou l'architecte de ce monument.

On ne sauroit douter qu'il n'ait été un des plus magnifiques de l'antiquité, puisque Diodore, en parlant des différens édifices qui ornoient plusieurs villes de la Sicile au beau siècle de ce pays, et entre autres du théâtre d'*Argyrium*, comme d'un des plus remarquables, avance que celui de *Syracuse* l'emportoit sur tous ceux de cette île. *Syracusano excepto pulcherrimum*.

Peu de villes eurent à leur disposition et dans leur voisinage d'aussi prodigieux moyens d'exploiter la pierre la plus favorable à la construction. Partout on découvre des bancs de rocher dont la facile excavation procuroit à peu de frais des lieux de sépulture, ou des chambres sepulcrales de toute dimension. On entre dans beaucoup de ces hypogées, mais on en trouve très-peu qui offrent des vestiges d'art et de décoration. Une seule de ces petites excavations, dans un plan circulaire avec des niches, a conservé à son entrée les restes de deux colonnes doriques engagées, et soutenant un entablement avec triglyphes, surmonté d'un fronton circulaire.

Rien ne fait mieux connoître à quel point l'architecture avoit dû embellir de monumens nombreux et solides la ville de *Syracuse*, que la prodigieuse exploitation des carrières voisines de cette ville, et d'où ont été extraits les matériaux de toutes ses constructions. Ces carrières, qu'on appelle *latomies*, forment par leur plan une véritable ville souterraine, creusée dans la masse des rochers découverts qui dominent *Syracuse* d'un côté. Cette sorte de ville a ses rues alignées, ses places, ses carrefours, et l'on ne s'étonne pas, en y entrant, qu'on ait pu destiner un tel emplacement à servir de prison. Il est probable encore qu'on employoit les prisonniers à l'extraction et à la taille des pierres.

Ces excavations, qui ne sont souterraines que par rapport à la montagne qu'elles pénètrent, n'avoient pas les inconvéniens et les difficultés de celles qui sont creusées, n'importe à quelle profondeur, sous le terrain de la plaine qui environne Paris. On s'y procuroit la pierre dans la hauteur de la roche ; cette pierre n'étoit pas par couches ou par lits, ce qui fit qu'on put y tailler des colonnes monolithes. On voit diverses tranchées faites dans l'élévation de la masse de ces rochers, et il en est qui furent commencées, et qui n'allèrent que jusqu'à une certaine distance. Telle est celle de la fabuleuse oreille de Denis-le-Tyran. Ce n'est qu'une ouverture faite à une partie de la montagne, d'où l'on a extrait, en ligne sinueuse, une quantité quelconque de pierres, et qu'on ne poussa point plus avant.

Naturellement à *Syracuse*, comme dans tant d'autres villes antiques, on fit servir plus ou moins anciennement tout ou partie des excavations de ces carrières à l'usage des sépultures. On y voit encore aujourd'hui les traces de cette pratique. Les latomies devinrent aussi des *catacombes*, et nous renvoyons le lecteur, pour plus de détails, à ce mot. (*Voyez* Catacombes.)

SYSTÈME, s. m. Ce mot est formé de deux termes grecs, la préposition *sun* et le verbe *istêmi*, qui, rapprochés, signifient ce qu'on exprime par *ensemble, composition*.

Un *système*, en quelque genre que ce soit, est un assemblage de plusieurs choses formant un tout. Il n'est point du ressort de ce Dictionnaire de parcourir les applications diverses de ce mot, ni d'entrer dans les divers sens qu'il comporte, ni de traiter du bon ou du mauvais emploi de ce qu'on appelle, sous plus d'un rapport, l'*esprit de système*.

Nous bornant ici à expliquer dans quel sens on emploie le mot *système en* architecture, nous dirons qu'on en use ordinairement pour désigner la théorie du principe originaire d'où cet art est né, des causes premières qui lui ont imprimé son caractère spécial, des conditions qui lui sont imposées pour satisfaire à l'unité de son principe.

Ce que nous appelons *système*, en architecture, est antérieur aux règles. Les règles n'ont fait que déterminer, pour l'artiste, les meilleurs moyens d'être fidèle aux types originaires qui constituent le *système* de l'art. (*Voyez* l'article Architecture.)

Pour mieux faire comprendre ce que nous entendons par *système*, en architecture, il nous faut revenir sur quelques notions. Bien que nous n'admettions comme véritablement art que l'architecture grecque, nous n'avons pas laissé cependant de reconnoître d'autres modes de bâtir, chez d'autres peuples et dans d'autres temps, modes qui, provenus de causes différentes, et d'élémens originaires distincts, ont trouvé à se répandre et à se perpétuer en quelques contrées. Nous avons fait voir aussi comment l'architecture n'ayant aucun modèle positif à imiter dans la nature, ne pouvoit tenir ce qui y supplée, que de certaines causes, de certains besoins donnés par la nature, à la vérité, mais qui, variables et divers selon les lieux et les climats, devoient en recevoir aussi des moyens d'imitation différens : que de ces causes locales avoient dû résulter effectivement des *systèmes*

locaux de construction, d'ordre, d'embellissement : qu'entre ces *systèmes* il y en avoit eu un plus fécond que tous les autres, plus susceptible de réunir les principes divers d'unité et de variété, de solidité et d'agrément, d'offrir l'heureuse combinaison du besoin et du plaisir, c'est-à-dire de ce qui peut à la fois satisfaire la raison, les sens et l'imagination : et voilà ce qui nous a paru constituer la supériorité du *système* de l'architecture grecque sur les *systèmes* des autres architectures.

Il résulte de là que l'idée de *système* est applicable à plus d'une sorte d'architecture, et que chacune peut avoir le sien. Mais il ne s'ensuit pas que tout *système*, bien qu'inspiré par les diverses causes qu'on peut appeler *physiques* et *matérielles*, soit également beau, et qu'il n'y en ait pas de préférable. Quand la nature elle-même auroit en divers pays produit des édifices, ou des formes de bâtimens différens entre eux, comme le sont, par exemple, les espèces soit d'animaux, soit de plantes, productions réelles et immédiates de sa volonté ou de sa puissance, il n'en faudroit pas conclure que pour être l'ouvrage même de la nature, ces modes ou *systèmes* de bâtir auroient un égal mérite, qu'il ne devroit pas y avoir de supériorité entre eux, et qu'il seroit interdit à l'intelligence, à la raison, au goût, de reconnoître la prééminence de l'un sur l'autre. Ce que l'on fait à l'égard de toutes les productions de la nature, à l'égard de tous les êtres créés, à plus forte raison peut-on le faire à l'égard des ouvrages qui ne sont que des conséquences indirectes des causes naturelles.

C'est pourquoi ayant fait voir, à leurs différens articles, quelles nous ont paru être les causes naturelles qui ont exercé une action plus ou moins nécessaire sur ce qu'on appelle les *systèmes* divers d'architecture chez tous les peuples connus, il nous a semblé que le *système* grec étoit de tous celui qui étoit le plus *système*, en tant qu'il est l'assemblage le plus complet des élémens qui peuvent former un tout; où chaque partie trouve une raison nécessaire, subordonnée à la raison impérieuse de l'ensemble; où chaque chose explique sa manière d'être, où chaque détail est à la fois conséquence et principe d'un autre détail, où enfin on ne sauroit rien ajouter sans faire du superflu, d'où l'on ne sauroit rien enlever sans tout détruire. Or, il me semble que ce pourroit être là une définition assez satisfaisante du mot *système*.

SYSTYLE. Vitruve distingue dans l'architecture grecque cinq espèces de temples, par la différence de leurs entrecolonnemens. Cette méthode ne paroit pas reposer sur des faits bien positifs, ni sur des principes bien clairs. Il se pourroit que le mot *species*, qu'il emploie, ne signifiât point ce que, méthodiquement parlant, nous entendons par *espèce*. Peut-être ce mot ne veut-il dire que *manière*, *forme*, *apparence*. Quoi qu'il en soit, le nom de *systylos*, composé de συν et de στυλη, exprimant un rapprochement des colonnes, se donnoit dans les temples à ceux où les colonnes, moins serrées que dans le *picnostylos*, l'étoient plus que dans le *diastylos*, surtout que dans l'*aræostylos*.



TABERNA. Ce mot, dont on a fait *taverne* en français, étoit celui dont on se servoit à Rome pour exprimer ce que nous appelons généralement *boutique*. On nommoit *tabernæ argentariæ* les boutiques des banquiers, que Tarquin l'Ancien fit construire autour du *Forum*. Les comédies appelées *tabernariæ* le furent ainsi parce que les sujets étoient pris dans la classe des gens à boutiques, ou parce que la scène représentoit les demeures des gens du peuple. *Pauperum tabernas*, a dit Horace par opposition à *regumque turres*.

TABERNACLE, s. m. En latin *tabernaculum*, qui vient de *taberna*, pauvre et misérable maison, ainsi appelée de *tabula*, planche, parce que la *taberna* n'étoit qu'un très-chetif assemblage de bois. Le même mot signifie particulièrement *tente*, par cela que dans les camps la tente se composoit nécessairement de matériaux légers et assemblés à la hâte.

Ainsi traduit-on généralement *tabernaculum* par *tente;* et c'est l'équivalent de ce mot en hébreu, que la Vulgate a rendu par le mot *tabernaculum*. Les Israélites, comme l'on sait, habitèrent long-temps sous la tente, ainsi que le font encore aujourd'hui les Arabes et tous les peuples nomades ou pasteurs, et ils en conservèrent l'usage jusqu'à la construction du temple de Jérusalem. Ils appelèrent *tabernacle* par excellence l'espèce de tente portative, faite de planches de bois de cèdre, qu'ils dressoient dans chaque endroit du désert où ils campoient. Cette tente, qui leur servoit de temple mobile, renfermoit les tables de la loi, les vases sacrés, tout ce qui formoit les symboles révérés du culte du vrai Dieu. Dans la la suite, ces objets furent renfermés dans ce qu'on appeloit l'*arche sainte*, placée dans le lieu le plus retiré du temple, et qui porta, par tradition, le nom de *tente* ou *tabernacle*.

La religion chrétienne a emprunté à la judaïque cette dénomination, qu'elle applique aussi au lieu qui renferme ce qu'il y a de plus révéré et de plus auguste, c'est-à-dire le saint sacrement et les vases consacrés. Dans les premières églises, le *tabernacle* avoit eu encore une ressemblance avec celui dont le christianisme a pris le nom. Elle consistoit dans les draperies qui servirent de voile au saint des saints : et de là cette disposition de l'ancien *ciborium*, formé de quatre colonnes et d'une petite coupole, avec des rideaux tout à l'entour, qui, selon les circonstances, le cachoient à la vue. Nous avons fait voir au mot Baldaquin que là est l'origine de cette moderne construction, que l'on a souvent élevée au-dessus du *tabernacle* et de l'autel. (*Voyez* Baldaquin.)

Aujourd'hui, selon l'usage et selon l'acception donnée à ce qu'on appelle *tabernacle*, sur l'autel chrétien, ce mot désigne un ouvrage, soit de menuiserie, soit de marbrerie, soit de métal ou d'orfévrerie, auquel on applique différentes formes, mais le plus souvent celle d'un petit édifice avec une porte qui donne entrée à l'espace où l'on renferme le ciboire avec les hosties consacrées.

L'art a donné toutes sortes de formes aux *tabernacles*, et ces formes ont aussi suivi le cours des variétés de goût que ne cessent d'éprouver les meubles et les édifices. Naturellement, en ne considérant que l'emploi matériel du *tabernacle* sur l'autel chrétien, on ne l'a que trop souvent défiguré sous l'apparence d'*armoire*, et alors on lui a donné le caractère vulgaire de meuble. La richesse des matières a, si l'on veut, ennobli souvent dans l'opinion ce que cette forme offre de commun; mais le style noble ou trivial est là, comme ailleurs, tout-à-fait indépendant du prix matériel et de la dépense du travail.

Il nous semble qu'il y a des formes qui, toutes seules, ont la propriété de produire dans l'esprit l'idée de noblesse, de sainteté, de vénération. Telle est la forme de temple. C'est donc celle qui doit le mieux convenir au *tabernacle*, et il est vrai, comme on l'a déjà dit, qu'on l'y a souvent affectée.

D'après ce type, le *tabernacle* représenteroit une *ædicula*. Si la position de l'autel étoit adossée, ce petit temple y seroit élevé et disposé de manière à ne présenter qu'une façade d'édifice. Pour les autels isolés ou vus de toutes parts, l'artiste trouveroit dans l'imitation de toutes les sortes de temples, quadrangulaires, circulaires, ou à pans coupés, de quoi satisfaire à toutes les convenances d'aspect que le sujet exige.

On ne prétend pas, au reste, limiter à un seul genre de forme ou de décoration la composition du *tabernacle*. Il y a beaucoup de motifs ingénieux qui dépendent de l'art du sculpteur, et qui peuvent très-heureusement s'appliquer à ce sujet, et l'on pourroit citer quelques-unes de ces compositions, où le *tabernacle* se trouve fort heureusement accompagné par des anges adorateurs.

On a souvent aussi donné à la masse générale du *tabernacle* la forme d'une niche surmontée d'un fronton que supportent des colonnes, et de là est certainement venue la dénomination de *niche en ta-*

bernacle, qui entre dans le vocabulaire de l'architecture. (*Voyez* NICHE.)

TABLE, s. f. Ce mot vient du latin *tabula*, qui signifie généralement un corps plan, tel qu'une planche, dont la surface, de formes differentes, a plus ou moins d'étendue et peu d'épaisseur. On applique ce mot à un grand nombre d'objets, mais le plus fréquemment à exprimer le *meuble* le plus usuel peut-être de tous ceux qui entrent dans les besoins de la vie et dans les usages de la société.

Il ne sauroit appartenir à ce Dictionnaire, ni de traiter en détail de tous les emplois de la *table*, considérée comme *meuble*, ni d'énumérer toutes les dénominations que le langage ordinaire lui affecte, selon toutes les diversités de matière, de forme et d'usage qu'il comporte.

N'ayant à considérer ici la *table* que dans son rapport avec l'art de l'ornement, qui fait partie de l'architecture, nous nous contenterons de faire connoître les principales manières d'orner les *tables*, que le goût des anciens et des modernes a imaginées, selon leur matière, leur forme, leur étendue, leurs emplois, etc. et nous dirons ensuite quelles sont les acceptions de ce mot lorsqu'il s'applique, non plus à signifier un meuble, mais à exprimer, dans la construction et la décoration des édifices, certaines surfaces qui en font partie, et auxquelles on donne différentes destinations.

L'élément du meuble appelé *table* est une planche, le plus souvent de bois, qui porte sur un ou plusieurs pieds.

Bientôt il dut arriver à la *table* d'éprouver ce que la richesse, et le luxe qui s'ensuit, produisent nécessairement dans tous les objets usuels, c'est-à-dire d'être transformée aussi en objet de plaisir et de vanité. D'abord ce fut à la matière même qu'un goût plus raffiné demanda le mérite ou de la variété, ou de la rareté, et par conséquent de la cherté. De l'emploi des bois les plus communs, et grossièrement travaillés, on passa à la recherche des bois plus rares et susceptibles d'un beau poli. Nous voyons les Romains payer un prix excessif des *tables* de bois étrangers, des morceaux taillés dans certaines racines ou excressences d'arbres qui fournissoient des veines ou des configurations curieuses. On fit des *tables* de marbre, on en fit en incrustations de pièces rapportées. On mit les métaux précieux à contribution. Enfin, comme la rareté fait toujours, pour le luxe, une partie de la beauté, on imagina d'emprunter aux anciens enduits de murailles, des dalles de stuc pour les convertir en *tables*.

La forme des *tables* tient à la configuration de leur plateau, et à celle de leurs pieds ou de leurs supports. Il y a tant de besoins divers auxquels l'emploi de la *table* doit être subordonné, que nous nous bornerons, pour ne pas sortir des limites que nous nous sommes données, à ne parler que des trois formes les plus communes; savoir, la forme circulaire, la forme quadrangulaire, et le polygone.

La forme de *table* circulaire comporte souvent, en petit surtout, un seul pied ou support. C'est ce que les Romains appeloient *monopodium*. On nommoit *tripos* la *table* à trois pieds, et on affecte encore avec beaucoup de convenance cette disposition aux *tables* circulaires d'une très-grande étendue. La *table* carrrée ou en carré long exige 4 pieds, si les supports en sont isolés.

Cependant il y a aussi une manière de ne donner que deux supports à une *table* quadrangulaire, et on en use ainsi nécessairement, si son plateau est d'une assez grande portée, surtout s'il est de marbre ou de toute autre matière fort épaisse. On lui donne alors pour pied, à chacun de ses petits côtés, un support massif lui-même, et qui a pour largeur celle de la *table*. L'on voit plusieurs de ces *tables* antiques à Rome, dont le *trapézophore* ou *porte-table* est ainsi établi, de manière à fournir un appui des plus solides, et susceptible en même temps d'une très-riche décoration.

Enfin, si une *table* est polygone, c'est-à-dire à plusieurs pans coupés, ou si elle est d'une très-grande longueur, on multipliera ses pieds au gré de la solidité, qui est une des premières conditions en ce genre, comme partout ailleurs.

C'est surtout par la diversité de leurs supports, ou de leurs pieds, que les *tables* ont reçu jadis et reçoivent encore aujourd'hui la plus grande richesse d'ornemens. L'antiquité a épuisé toutes les idées dans cette partie du luxe décoratif, et les modernes n'ont pu mieux faire que de les répéter. Aussi presque toutes les configurations que les anciens empruntèrent, soit aux êtres naturels, soit aux animaux symboliques, ont-elles passé dans l'ajustement des meubles des modernes. (*Voyez* PIED, TRÉPIED.)

Nous n'alongerons point cet article de la description de tous les accessoires que le goût peut diversifier à l'infini dans les supports des *tables*. Nous préférons de faire connoître ici la destination de certaines *tables* antiques, qui, liées à des usages religieux et politiques dans l'antiquité, s'étoient approprié un genre de luxe propre à en faire des monumens d'art très-remarquables. Nous allons extraire quelques détails sur cet objet de notre ouvrage intitulé *le Jupiter Olympien*.

Au nombre des travaux qui dûrent exercer le plus l'art de la toreutique, il faut mettre les *trapèzes* ou *tables*, de quelque genre qu'elles fussent. On les distinguoit naturellement en deux grandes classes. Il y avoit les *tables* qui servoient aux usages civils et domestiques, et il y avoit celles que l'on consacroit aux dieux et aux cérémonies religieuses. Les *tables* et les trépieds offrirent au génie de l'ornement une multitude de sujets de composition. Mais rien ne fut plus multiplié que ces objets considérés comme votifs ou religieux. Le trépied placé devant les statues,

ou en avant des temples, étoit effectivement un autel portatif, employé à la combustion des victimes et des offrandes. La *table* étoit destinée à recevoir les fruits et les oblations de tout genre. Dans l'intérieur des temples, et mise en rapport avec les statues, elle avoit encore pour objet de servir aux repas sacrés que l'on préparoit pour les dieux.

La *table* fut donc bien souvent, soit pour son service usuel, soit comme signe commémoratif de cet usage, une sorte de meuble habituel des édifices sacrés. C'étoit ainsi qu'elle figuroit dans le temple des Juifs. Elle étoit d'or, et sa représentation est encore très-visible sur un des bas-reliefs de l'arc de Titus à Rome. Il y avoit à Syracuse une *table* d'or devant la statue d'Esculape. Denys le Tyran la fit enlever après avoir bu le vin qu'on y déposoit pour le bon génie. Il seroit aussi long qu'inutile de faire ici mention de tous les objets d'arts antiques où l'on voit de ces *tables* consacrées aux cérémonies du culte. La belle coupe dyonisiaque, jadis au trésor de Saint-Denis, aujourd'hui au cabinet des antiques de la Bibliothèque du Roi, nous montre un *trapèze* fort saillant, destiné aux mystères de Bacchus.

C'est d'après cet usage si général, que nous avons entrepris de rendre à leur vraie destination deux *tables* que nous présente le texte de Pausanias, et dont les commentateurs et traducteurs nous paroissent avoir méconnu l'ensemble, faute d'avoir su se rendre compte de la place que pouvoient y occuper les personnages ou les figures qui, sans aucun doute, faisoient partie de leur décoration, exécutée en bas-relief sur l'épaisseur du plateau, à l'endroit qu'occupent nos tiroirs.

La première de ces *tables* étoit en avant du groupe formé par le trône des grandes deesses à Megalopolis, ouvrage de Damophon de Messène. Sur l'epaisseur dont on vient de parler étoient représentées, en bas-reliefs sans doute de pièces de rapport, des nymphes, dont l'une portoit le petit Jupiter, une autre tenoit un flambeau; d'autres nymphes avoient des fioles et des vases. La méprise des traducteurs a été de se figurer ces sujets comme des statues isolées.

Nous avons relevé, avec une certitude plus grande encore, une pareille erreur à l'égard de la célèbre *table* en or et ivoire des jeux olympiques, ouvrage de Colotès, et qui servoit d'ornement à la célébration de ces jeux. On y déposoit les couronnes et les autres sortes de prix destinés aux vainqueurs. Nous trouvons cette *table* répétée sur un très-grand nombre de médailles antiques. Nous n'entendons pas dire que ce fut identiquement la même que celle de Colotès à Olympie, mais bien que l'usage général fut, dans tous les jeux ou combats du stade, d'avoir une *table* où l'on étaloit les prix que les concurrens devoient se disputer. Il fut donc naturel que le stade des jeux olympiques eût en ce genre un ouvrage digne de sa célébrité. Puisqu'un des plus habiles artistes toreuticiens de ce temps fut chargé de son exécution, on doit penser que ce meuble d'or et d'ivoire devoit briller encore par les figures dont l'art avoit dû l'embellir.

Cependant, faute par Pausanias d'avoir indiqué la place précise que ces figures pouvoient occuper dans l'ensemble de la composition, les commentateurs et traducteurs ont entendu les mots qui désignent la partie postérieure et les deux côtés, sans dire de la *table*, comme s'il s'agissoit d'un objet que l'écrivain grec auroit oublié de nommer. Rien toutefois de plus simple à supposer qu'une frise formant l'épaisseur de la *table*, et qui offroit dans ses deux grands et ses deux petits côtés un espace propre à recevoir des séries de figures en bas-relief. Telle étoit donc la *table* des jeux olympiques. Sur sa face antérieure on voyoit les figures de Jupiter, de Junon, de la mère des dieux, de Mercure, d'Apollon et de Diane. Sur la face postérieure étoit la description des combats du stade. De chaque côté étoient représentés, ici Esculape, Hygiea sa fille, Mars et le dieu Agon; là Pluton, Proserpine, deux nymphes, dont l'une tenoit une balle et l'autre une clef.

Il nous reste à faire observer encore, à ce sujet, que deux siéges massifs de marbre, à Athènes, dont on trouve la représentation dans l'ouvrage de Stuart, et qui très-probablement servirent aux agonothètes, présentent sur un de leurs côtés la figure de la *table* stéphanophore, qui, comme on l'a vu, étoit d'usage dans la célébration des jeux.

Le mot *table*, avons-nous dit au commencement de cet article, s'emploie aussi par analogie de configuration, dans la construction ou la décoration de l'architecture, pour signifier certaines parties plus ou moins saillantes ou renfoncées, qu'on destine à plus d'un usage, et qui ont le plus souvent la forme d'un carré long.

On a appliqué le nom de *table* à la plupart de ces parties saillantes, très-probablement parce qu'originairement on se sera servi de grandes dalles de pierre, qui auroient été propres à faire effectivement des *tables* avec le secours de leurs supports.

Ainsi appelle-t-on *table à crossette* des dalles cantonnées par des crossettes ou oreillons, et qu'on destine à recevoir des inscriptions.

On donne le nom de *table couronnée* à celle qui est surmontée d'une corniche. On y taille quelquefois un bas-relief, ou l'on y incruste une tranche de marbre de couleur.

On appelle *table d'attente* une partie de pierre qu'on laisse en bossage dans la construction d'un édifice, soit pour y sculpter un bas-relief ou quelque armoirie, soit pour y graver quelque inscription.

Ce qu'on fait dans les travaux en pierre, on le pratique de même dans les ouvrages en maçonnerie; et l'on donne le nom de *table de crépi* à un panneau crépi, entouré de naissances badigeonnées aux murs de face les plus simples. Dans les constructions plus

soignées, on les entoure de piédroits, de montans, de pilastres ou de bordures en pierre.

On dit *table en saillie*, de celle qui excède le nu du parement d'un mur, d'un piédestal ou de toute autre partie qu'elle décore, comme on appelle *table renfoncée* celle qui entre dans le dé d'un piédestal, et qui est ordinairement entourée d'une moulure, en manière de ravalement.

On donne à une *table* qu'on pique le nom de *rustique*, parce qu'on y fait cette façon pour l'assortir au goût qu'on appelle aussi du même nom, et qu'on emploie dans les constructions en bossages, ou dans certains édifices, tels que fontaines, grottes et autres fabriques, dont on orne les jardins.

TABLEAU, s. m. vient, comme le mot précédent, de *tabula*, planche, parce que les peintures mobiles et portatives, chez les anciens, furent originairement exécutées et continuèrent en général de l'être sur des fonds de bois, *tabulæ*. L'on discernoit par ce mot les espèces de *peintures* auxquelles nous donnons aussi spécialement le nom de *tableau*. Le mot générique de *peinture* se donne bien, à la vérité, aussi aux ouvrages portatifs et mobiles, sur bois, sur toile, sur cuivre, ou toute autre matière qui les rend transportables, mais on ne donne pas réciproquement le nom de *tableau* aux ouvrages adhérens aux enduits des murailles, et qui se font soit en détrempe, soit à fresque, soit à l'huile.

Le mot *tableau*, ainsi entendu comme objet d'ornement, ou qui peut être en rapport avec l'architecture, nous indique donc ce à quoi nous devons, dans ce Dictionnaire, restreindre les notions qu'il comporte. Nous ferons donc à son égard ce que nous avons déjà observé à l'égard du mot *peinture* (*voy.* ce mot), dont nous avons réduit les notions théoriques uniquement à l'emploi ou à l'abus qu'on en peut faire dans les monumens de l'art de bâtir.

Ici, en ne considérant le *tableau*, selon le sens ordinaire de ce mot, que comme pouvant être un objet d'agrément et d'embellissement dans les intérieurs des édifices, à plus forte raison devrons-nous borner à un très-petit nombre de points les observations que ce sujet comporte.

Il semble d'abord fort inutile de dire qu'on admet des *tableaux* dans les appartemens, puisque l'on doit entendre le mot *appartement* comme constituant l'intérieur des grands palais tributaires de l'architecture; mais il n'y a rien à prescrire pour les convenances des habitations ordinaires. Le *tableau*, dans celles-ci, n'est qu'un objet mobile à volonté, et auquel le goût du propriétaire ne sauroit imposer d'autre condition que celles d'un jour favorable et d'une proportion qui soit en rapport avec son local.

Les *tableaux* constituent généralement un genre de luxe et d'embellissement qui ne semble convenable qu'aux palais, ou aux demeures spacieuses des gens riches.

Ils peuvent donc y trouver place de deux manières, soit comme collection d'ouvrages d'art, soit comme décoration subordonnée à une disposition régulière. Dans le premier cas, on donne à ces collections le nom de *cabinets de tableaux* (*voyez* ces mots), et là, comme il a été dit à cet article, plus d'une sorte de sujétion s'oppose à un arrangement dans lequel il soit permis à l'architecture d'intervenir. Sous le second rapport, des *tableaux* peuvent faire, et dans la réalité constituent un des principaux mérites d'une *galerie*. (*Voyez* ce mot.) On appellera donc *galerie de tableaux*, non pas celle qui sera décorée par la peinture décorative d'ornemens adhérens aux murs, mais celle dont les superficies verticales recevront une suite de tableaux uniformes, et qui, au lieu d'être sans rapport de sujet et de mesure entre eux, seront liés à un motif général de décoration dont ils feront partie. Telle étoit autrefois la galerie en *tableaux* du Luxembourg, dont la suite, due au pinceau de Rubens, représentoit l'histoire de Marie de Médicis. Or, rien ne peut faire mieux comprendre la différence qui existe entre un cabinet de *tableaux* et une galerie en *tableaux*, que ce qui est arrivé à celle de Rubens. Les changemens survenus dans le palais du Luxembourg ayant porté à pratiquer un vaste escalier dans l'aile occupée par la galerie, les *tableaux* ont été enlevés du local où ils faisoient une décoration régulière, et ont été reportés dans l'autre aile, qui contient aujourd'hui un grand cabinet, ou, si l'on veut, une collection de *tableaux* mobiles et suspendus, dont ceux de l'ancienne galerie font partie.

On ne sauroit trop désirer, pour le succès de la peinture, que l'architecture ait de plus nombreuses occasions d'employer les *tableaux* comme partie nécessaire et principale de la décoration des galeries. Rien ne s'allie mieux avec la distribution régulière des ordonnances de colonnes ou de pilastres, et de tous les accessoires de l'ornement, que les espaces égaux et symétriques d'une série de *tableaux*, qui, coordonnés par l'architecture avec les formes, les pleins et les vides de sa composition, doivent se subordonner au dessin général, et concourir à l'harmonie du tout ensemble. Nous pouvons citer un exemple assez récent de cet heureux accord des deux arts, dans la nouvelle sacristie de Saint-Denis, où une suite de *tableaux* exécutés par divers artistes représente les traits de l'histoire de saint Louis. On imagineroi difficilement un plus agréable motif de décoration pour une galerie de *tableaux*, et une plus heureuse alliance des ressources des deux arts.

Les anciens employèrent non pas seulement ce qu'on appelle généralement des *peintures*, mais ce qu'ils nommoient *tabulas*, et ce que nous entendons aussi spécialement par le mot *tableau*, dans des édifices publics, tels que portiques et temples.

Les portiques auxquels on donna plus d'une fois le nom de *pœcile*, à cause de la diversité des ornemens

de peinture qu'on y avoit multipliés, dûrent être remplis de *tableaux* sur bois, s'il est vrai que celui d'Athènes, par exemple, avoit été peint par Polygnote, peintre à l'encaustique, genre de peindre qui ne pouvoit guère avoir lieu sur mur. Beaucoup de villes eurent de ces portiques. Il y en avoit un à Sparte; dans le bois sacré de l'Altis, à Olympie, on en admiroit un semblable à celui d'Athènes, et auquel on donnoit le même nom de *pœcile*; les *lesché* furent des édifices du même genre, et celui de Delphes devint le plus célèbre de tous par les peintures dont Pausanias (*lib.* x) nous a laissé une ample description.

Nous ne rapporterons pas ici toutes les mentions de peintures dans les temples des anciens; nous nous bornerons au contraire à citer l'exemple d'un seul, qui étoit orné de *tableaux* réellement portatifs et sur bois (*tabulæ*), et qui, d'après l'idée que Cicéron, qui l'avoit vu, nous en donne, auroit ressemblé à une galerie de *tableaux*. Il s'agit du temple de Minerve dans le quartier d'Ortygie à Syracuse, et dont il subsiste encore des restes fort remarquables. (*Voyez* SYRACUSE.) Ce temple, dit Cicéron, étoit une des plus grandes curiosités de la ville : *Nihil Syracusis quod magis visendum putant*. Sur les murs intérieurs de la *cella* étoit représenté en *tableaux* le combat équestre d'Agathocle : *Pugna erat equestris Agathoclis regis in tabulis picta. His autem tabulis interiores templi parietes vestiebantur.* Cicéron ajoute que Verrès enleva encore de ce temple vingt-sept *tableaux* représentant les rois et les tyrans de la Sicile : *In quibus erant imagines Siciliæ regum ac tyrannorum.*

La peinture en *tableaux* mobiles s'est trouvée appliquée de même, dans les temps modernes, à des édifices qui, sous d'autres noms et avec des destinations fort diverses, peuvent être assimilés aux portiques ornés de *tableaux* chez les anciens. On peut en effet considérer sous le même aspect ce grand nombre de cloîtres en portiques qui firent la gloire des bâtimens religieux qu'on appelle *monastères*. L'Italie en compte encore beaucoup que le pinceau des plus habiles maîtres a illustrés; et tel étoit, pour ne pas prendre d'exemple hors de Paris, le cloître des Chartreux, dont les *tableaux* peints par Lesueur représentoient la vie du fondateur de cet ordre. Ces *tableaux* pouvoient s'appeler, comme ceux des anciens, *tabulæ*, puisqu'ils étoient sur bois. Remis depuis sur toile et placés, sans former comme jadis une suite, dans le cabinet de *tableaux* du Luxembourg, ils peuvent encore, outre leurs autres mérites, rappeler l'intérêt qu'une semblable disposition des ouvrages de l'art doit inspirer, quand elle est appropriée au caractère de l'édifice.

C'est pourquoi nous croyons qu'il importe au succès même de la peinture, et à l'effet des *tableaux* dans nos églises, de les y placer de manière qu'ils entrent dans les combinaisons mêmes de l'architecture et de sa décoration. On a eu et l'on a encore trop d'exemples de *tableaux* auxquels le hasard ou le caprice semblent avoir assigné des emplacemens qui en font ou de véritables hors-d'œuvre ou des disparates aux lieux qu'ils occupent. Tantôt ils masquent ou obstruent les pleins ou les vides de l'édifice, sans raison plausible; tantôt, dispersés sans ordre ni symétrie, presque toujours ils manquent entre eux de cette liaison dans leurs sujets qui motiveroit leur rapprochement.

On pourroit citer aussi quelques exemples de *tableaux* qu'une disposition primitive de l'architecte ou du décorateur a appelés à figurer dans un bel emplacement ou à se servir de pendant; et c'est là qu'on peut se convaincre de l'intérêt que le local en reçoit et qu'ils reçoivent eux-mêmes du local; car nous convenons que la chose peut être ici réciproque. Hors les retables des chapelles, qui présentent à volonté des emplacemens que l'architecture suppose aisément être des vides, on ne sauroit, sans nuire à l'effet de l'architecture, regarder comme indifférente la place qu'occuperont les *tableaux*. C'est pourquoi nous pensons qu'ils ne sont bien placés dans nos temples qu'autant qu'ils le sont d'après une disposition décorative qui les mette en rapport, comme toute autre espèce d'ornement, avec l'ensemble et les détails, avec le caractère propre de l'ordonnance générale et le goût de l'édifice.

TABLEAU DE BAIE. On donne ce nom, dans la baie d'une porte ou d'une fenêtre, à la partie de l'épaisseur du mur qui paroît au dehors depuis la feuillure, et qui est ordinairement d'équerre avec le parement.

On nomme aussi *tableau* le côté d'un piédroit ou d'un jambage d'arcade, sans fermeture.

TABLETTE, s. f. C'est un diminutif du mot *table*, ce dernier mot entendu, non dans l'acception usuelle de l'emploi qu'on fait du meuble ainsi appelé, mais comme signifiant, dans le sens premier du mot *tabula*, une planche de bois.

Ce mot exprima généralement chez les Romains tout ce qui, dans l'origine, servit à peindre et à écrire. De là les tables des lois, qui furent probablement en bois avant d'avoir été faites en pierre ou en bronze. Mais le bois débité en feuilles extrêmement minces, enduites de cire, et dans de petites dimensions, fournit à l'écriture une sorte d'équivalent des peaux préparées, du papyrus et autres matières. Ces feuilles de bois légères et portatives se réunissoient en manière de livre; et là est l'origine du mot *tablettes*, qui est passé jusque dans le langage moderne. C'est ainsi qu'on dit encore, *mettre sur ses tablettes* telle notion, tel renseignement.

Mais *tablette* au singulier se dit usuellement de planches en bois qu'on emploie à toutes sortes d'usages, pour y ranger une multitude d'objets qu'il est fort inutile d'énumérer ici. On place des *tablettes* à

plusieurs étages dans les armoires, mais surtout elles servent à former les bibliothèques, et à recevoir des rangées de livres selon la diversité de leur dimension et de leur volume. La bibliothèque, entendue sous ce rapport purement matériel, est un assemblage de *tablettes* horizontales, rangées avec ordre et symétrie, et espacées entre elles à de certaines distances pour porter les livres. Elles sont souvent décorées des membres de l'architecture, comme colonnes, pilastres, consoles, corniches, etc.

On a donné aussi, par analogie de forme et d'épaisseur, le nom de *tablettes* à des dalles de pierre débitées pour couvrir un mur de terrasse, ou le bord d'un réservoir, d'un bassin, etc. On doit observer de faire ces *tablettes* en pierre dure.

On donne encore le nom de *tablette* à une banquette. (*Voyez* BANQUETTE.) On dit :

TABLETTE D'APPUI. C'est une dalle de pierre plus ou moins épaisse, qui couvre l'appui d'une croisée, d'un balcon.

TABLETTE DE CHEMINÉE. C'est quelquefois une simple planche de bois, plus souvent une dalle de pierre ou une tranche de marbre, avec ou sans profils, posée sur le chambranle d'une cheminée.

TABLETTE DE JAMBE ÉTRIÈRE. C'est le nom qu'on donne à la dernière pierre qui couronne une jambe étrière, et qui porte quelque moulure en saillie, sous un ou deux poitrails. On la nomme *imposte* ou *coussinet* quand elle reçoit une retombée d'arcade.

TABLINUM. Nom d'une pièce formant l'ensemble de la distribution de la maison romaine. Elle étoit située dans cette partie de l'*atrium* qui faisoit face à son entrée. Sa position n'est pas indiquée par Vitruve avec une grande précision. Il faut, dit-il, donner au *tablinum* les deux tiers de la largeur de l'*atrium*, s'il est de 20 pieds; s'il est de 30 à 40, on ne lui donnera que la moitié de cette étendue. Si l'*atrium* a 40 ou 50 pieds, on divisera cette largeur en cinq parties, et on en donnera deux au *tablinum*. Comme Vitruve ne fait pas expressément mention de la longueur ou de la profondeur de cette pièce, mais seulement de sa largeur par rapport à celle de l'*atrium*, on peut croire qu'elle étoit carrée.

On croit que le *tablinum* étoit la pièce aux archives, où le maître de la maison conservoit ses comptes et ses écrits d'affaires. C'est ce que donnent à entendre Festus et Pline. Cependant, comme il falloit passer par le *tablinum* pour entrer dans l'intérieur de la maison, et qu'un cabinet d'affaires doit sembler avoir été mal situé en ce lieu, on a cru que cette destination n'avoit existé que dans les plus anciens temps. Lorsque les Romains eurent par la suite agrandi leurs maisons, le cabinet des archives aura été placé ailleurs; et la pièce qui ne servoit plus à cet usage aura continué de porter le nom de *tablinum*, nom qui lui avoit été donné de *tabula*, comme ayant été probablement garnie de planches ou remplie d'armoires.

TABULA est le nom que les Romains donnoient à ce que nous appelons vulgairement une *planche en bois;* et ils appeloient du même nom la peinture exécutée sur cette planche. (*Voyez* TABLEAU.)

TABULATUM. Toujours, et par suite de la signification de *tabula*, les Romains désignoient par ce mot les planches, les plafonds, les lambris, qui étoient de menuiserie; et ils affectèrent aussi le même nom aux balcons et saillies des maisons, comme étant des ouvrages en bois. Vitruve cependant, d'après une autre analogie, les appelle *projectiones*.

TAILLE, s. f. Se dit de la coupe ou de la division d'un corps quelconque, lorsqu'on en retranche certaines parties avec art et mesure, pour lui donner la forme que l'on veut.

Ainsi la *taille* d'une pierre se dit de la forme qu'on lui donne selon la place qu'on lui destine. Quant à la science, qui embrasse beaucoup plus généralement la méthode d'assortir la forme de chaque pierre, dans la construction des édifices, à toutes les configurations des superficies, des courbes, et des lignes géométriques qu'exige le dessin de l'architecte, on la nomme *coupe des pierres*. (*Voyez* COUPE.)

TAILLER, v. a. Terme fort général dont on use dans toutes sortes d'arts ou procédés mécaniques, et dans les opérations de la construction, pour exprimer l'action de couper, d'équarrir, par exemple, une pierre ou une pièce de bois, suivant les formes et les mesures analogues à la place qu'elle doit occuper.

TAILLEUR DE PIERRE, s. m. C'est celui qui taille, qui façonne les pierres, après qu'elles ont été tracées par l'appareilleur suivant les formes et les mesures de la place à laquelle on les destine.

TAILLOIR, s. m. Au mot ABAQUE, synonyme de *tailloir* dans la langue de l'architecture, on a déjà traité de cette partie essentielle du chapiteau, et l'on a fait connoître les différentes formes qu'elle reçoit, selon le caractère de chaque ordre de colonnes. Nous avons aussi indiqué l'origine étymologique du mot *abaque* dans son application à l'architecture.

Cette partie du chapiteau n'a pas laissé de recevoir quelques autres dénominations inspirées par la nature de sa forme et de son emploi.

On l'a quelquefois appelée *trapèze*, mot qui, abrégé de τετραπεζιον, signifie *table à quatre pieds* ou *table carrée;* et de fait, le *tailloir* du dorique, par exemple, offre la même configuration que celle d'une table ou d'un plateau quadrangulaire.

Vitruve nomme encore l'*abaque* du chapiteau tos-

ou *plinthe*, mot qui signifie, en grec, brique, ou carreau de terre cuite. C'est toujours le même genre d'analogie, la même sorte d'emprunt fait à des corps semblables pour la forme au plateau qui couronne les chapiteaux.

On ne sauroit guère tirer d'une pareille source la formation du mot *tailloir*, qui nous paroît n'avoir d'autre étymologie que le mot *taille*, *tailler*, et par conséquent ne signifier rien autre chose que le *morceau simplement taillé*. (*Voyez* Abaque.)

TALC, s. m. Sorte de pierre composée de feuilles minces, luisantes et transparentes. Sa substance est tendre, onctueuse, douce au toucher. On en compte plusieurs espèces.

Celle qu'on emploie à beaucoup d'objets d'ornement, surtout dans l'architecture, se trouve dans les carrières à plâtre. C'est une sorte de gypse qui produit un plâtre extrêmement fin, blanc et d'une qualité supérieure. On l'emploie à faire ce qu'on appelle des *ouvrages en stuc*, et aussi à couler des figures dans les moules. (*Voyez* Gypse.)

TALON, s. m. Du latin *talus*, est, dans l'architecture, le nom d'une moulure concave par sa partie inferieure et convexe par la supérieure.

Le mot latin *talus* signifie la partie postérieure du pied, que nous appelons *talon*; il signifie aussi dé à jouer, parce qu'on usoit à cet effet d'osselets, petits os soit naturels, soit imités, qui font partie du *calcaneum* ou métatarse.

On peut présumer que c'est de la ressemblance avec l'un ou l'autre de ces objets que l'architecture aura emprunté le nom de *talon*, pour désigner la moulure dont il s'agit ici. Elle est, dans le système des profils, le contraire de la doucine; on l'appelle *talon renversé*, par opposition au *talon droit*; tel qu'on l'a défini lorsque la partie concave est en haut, et que la convexe est en bas. (*Voyez* Cimaise, et Cimaise lesbienne.)

On appelle *talon* une espèce d'ébauchoir dont les sculpteurs se servent pour les ouvrages en stuc. Il s'en fait de toutes les grandeurs.

Talon est encore un terme de serrurerie. C'est une petite éminence en saillie que l'on pratique à l'extrémité d'un pêne, au dedans d'une serrure, pour l'arrêter contre le cramponnet, ou à l'extrémité d'un tirant, pour l'encastrer dans la pièce de bois où il est fixé.

TALUS, s. m. On exprime par ce mot l'inclinaison sensible ou la pente qu'on donne à certains ouvrages de construction, comme aux pyramides, ou à des travaux de maçonnerie ou de terrasse, comme dans les épaulemens de terrain, dans des fortifications ou des murailles de villes de guerre.

On ne doit pas confondre ce terme avec celui de *glacis*, dont la pente est plus douce.

TALUTER, v. a. C'est élever un talus, donner du talus à un mur, à l'élévation d'une terrasse, mettre une ligne ou une surface en talus.

TAMBOUR, s. m. Chacun connoît la forme la plus ordinaire de cet instrument de percussion qu'on appelle ainsi. Nous entendons parler, entre beaucoup d'autres formes données à cet instrument, de celle qui est usitée dans le militaire. C'est à cette sorte de *tambour* que l'architecture a emprunté la dénomination qu'on donne à ces tronçons ou assises circulaires de pierre dont on forme les fûts des colonnes lorsqu'elles ne peuvent être faites d'un seul bloc, ou que l'on est obligé de se régler, pour les tailler, sur la hauteur du lit des carrières. A Paris surtout, où les lits des carrières ont peu d'épaisseur, les assises des colonnes moyennes, surtout lorsqu'on les travaille sur le chantier, ressemblent réellement, en diamètre et en élévation, à la mesure ordinaire du *tambour* militaire.

On a de même, et en vertu de la même analogie, donné le nom de *tambour* à chacune des pierres pleines ou percées dont est composé le noyau d'un escalier à vis.

On donne encore le nom de *tambour* à cette partie du chapiteau corinthien ornée de feuillages et de volutes, qu'on appelle aussi *vase*, *cloche* ou *campane*. (*Voyez* Campane.)

Tambour se dit aussi d'une enceinte formée de lambris au-devant d'une porte. (*Voyez* Porche a tambour.)

TAMPON, s. m. Est une espèce de cheville de bois dont on remplit un trou percé dans la pierre ou le marbre, afin de pouvoir y placer une patte ou autre ferrure à pointe.

C'est aussi un morceau de bois avec lequel les menuisiers et les charpentiers bouchent les trous des pièces de bois et des planches, principalement celles du bois de sapin. On en met aussi dans les côtés des poteaux de cloison et des solives de planchers, pour retenir les entrevoux.

TAMPONNER, v. a. Mettre un tampon, boucher un trou avec un tampon.

TANNERIE, s. f. Grand bâtiment en manière d'usine, avec cours et hangars, où l'on façonne le cuir pour le tanner et le durcir.

TAPIS, s. m. Ce mot vient du mot grec et latin *tapes*, *tapetis*, qui signifia, ce que nous lui faisons signifier, un ouvrage fait au métier, ou à l'aiguille, en laine, en soie ou en fil, qui sert à différens usages.

Le mot *tapis* a fait en français le mot *tapisserie*, qui exprime et l'art d'exécuter ces sortes d'ouvrages, et aussi l'espèce de ces mêmes ouvrages, qu'on distingue par l'idée de *tenture*. (*Voyez* Tapisserie.) Le *tapis* est dans nos usages l'équivalent de *peri-*

stroma en grec, formé du verbe *peristronnumi*, qui veut dire *étendre par terre tout autour*. Nous verrons que l'équivalent du mot et de l'idée de tapisserie, en français, est le mot *parapetasma*, qui signifie en grec, d'après sa composition, *para* et *petao*, *ce qui couvre, ce qui s'étend, ce qui se déploie*.

Les *tapis* sont donc, dans nos usages, des objets d'utilité et de luxe.

Sous le rapport d'utilité, on les fait en toutes sortes de formes et de dimensions, pour mettre sous les pieds, sous les tables, sur les marches des escaliers; on en fait de mobiles qu'on transporte à volonté d'un lieu dans un autre; on en fait d'un tissu ou d'un travail plus ou moins commun. Mais le luxe s'est aussi emparé de ce besoin, et l'art du dessinateur s'est plu à étendre sur les planchers, pour être foulées aux pieds, des compositions qui sembleroient ne devoir figurer que pour les tentures des murailles.

Le goût toutefois devroit conseiller aux artistes qui inventent les sujets d'ornement et les compositions décoratives des *tapis* de pied, de n'y adapter que des dessins qui ne soient pas trop en opposition avec la réalité de la destination des étoffes sur lesquelles on les exécute. A cet égard, on doit le dire, la manie de la variété a envahi aussi ce genre de décoration. On n'a mis quelquefois aucune différence entre les *tapis* et les tapisseries. Nous ne voulons point parler de l'espèce d'inconvenance que présente quelquefois l'emploi d'anciennes tapisseries chargées de figures ou de sujets historiques, que leur vetusté, ou d'autres causes étrangères au goût, ont comdamnées à l'état de *tapis* de pied. Tout au plus ne citerions-nous cette sorte d'emploi que comme un exemple propre à faire mieux sentir ce qu'a de déplacé l'emploi de certains genres de décorations pittoresques aux *tapis*.

Il est, à cet égard, un point de vue dans lequel le jugement du goût semble s'accorder fort naturellement avec celui que fait naître l'impression de ces objets sur les yeux. Ce point de vue est celui de la position du *tapis*. Autres doivent être des compositions destinées à orner les planchers sur lesquels on marche; autres celles qui, placées verticalement, forment, comme des tableaux, le revêtement des murs.

Cette seule considération devroit porter le décorateur en *tapis* à puiser l'esprit des ornemens qu'il y applique dans une espèce d'imitation, par exemple, des parterres, des compartimens qui en font le charme, ou bien dans une ressemblance plus ou moins positive des pavemens de marbre, ou en assemblages d'autres matières, que l'art de la marqueterie met en œuvre.

Sans prétendre presser ici cette théorie avec plus de rigueur qu'elle n'en comporte, il nous semble que l'on pourroit donner pour modèle à l'art de décorer les *tapis* celui que les anciens ont affecté au goût de composition décorative de leurs mosaïques, qui, destinées à revêtir les planchers et le sol de leurs intérieurs, y jouoient à peu près le même rôle que les *tapis* dans nos appartemens et autres lieux où ils peuvent trouver place. C'est là qu'on peut observer combien les légèretés de l'ornement, cette partie d'où l'arabesque tira ses plus agréables ressources, sont convenablement applicables aux distributions de compartimens que réclament les *tapis* de pied. Ce n'est pas qu'il ne se trouve des mosaïques antiques ornées de figures, mais ces figures sont fort loin de prétendre à être, en grand surtout, des tableaux. Elles sont ordinairement renfermées dans les espaces symétriques de quelques compartimens, et elles y sont plutôt des ornemens symboliques, sans aucune liaison d'action entre elles, que de véritables compositions.

L'artiste qui exécuta l'un des plus célèbres pavés en mosaïque de l'antiquité, celui de la salle de festin nommée *Asarote*, ou non balayée, à Pergame, avoit pris le motif de sa composition dans l'idée même d'un plancher au naturel, ou effectif, en sorte qu'on n'y voyoit d'autre imitation que celle des objets mêmes, debris du festin, ou restes de ce que les convives auroient ou jeté ou laissé tomber à terre.

Si l'on n'est pas tenu de porter jusque-là, dans l'ornement du plancher d'un local, l'imitation des choses qu'on peut y rencontrer ou que le hasard y pourroit amener, au moins convient-il de ne pas y faire figurer de ces compositions d'objets et de formes tout-à-fait hors de mesure, soit avec la destination du lieu, soit avec l'emploi d'un *tapis*. La nature des choses, lorsqu'on l'interroge, assigne assez clairement, par cet emploi seul, ce qui convient ou disconvient en ce genre. Ainsi toute superficie sur laquelle on doit marcher indique au dessinateur un choix de formes qui n'offre aucuns détails capables, tout simulés qu'ils soient, de contrarier la vue et l'action de marcher, soit par des angles multipliés, soit par des aspérités fictives. C'est l'effet qui résulte dans certains *tapis*, comme dans quelques pavemens en marbre, des contrastes trop sensibles de morceaux découpés, et qui tranchent entre eux par des couleurs trop opposées.

Nous croyons qu'il doit suffire ici d'avoir indiqué certains principes de goût qui fassent éviter les bizarreries auxquelles la manie de la variété et de la nouveauté expose lorsqu'on y applique sans règle et sans choix tout ce que l'imagination peut se permettre dans le champ indéfini de l'ornement.

Il arrive assez souvent que les *tapis* sont considérés comme de simples objets de luxe, de richesse ou de convenance, sans aucun égard aux sujets qui y sont représentés. Ainsi l'usage admet de ces riches étoffes dans les sanctuaires des églises, en avant des autels. Or, tout le monde sent le ridicule, pour ne rien dire de plus, qu'il y auroit à voir représentés sur ces *tapis* des symboles profanes et des ornemens discordans avec le local qu'ils occupent. C'est dire assez que, dans le cas où l'on exécute pour une semblable

destination les *tapis* qui doivent orner le lieu saint, le dessinateur doit leur approprier, avec un goût sévère d'ornement, des figures et des détails d'objets analogues à ce qui les environne.

Terminons cet article en disant que les *tapis* servent encore, dans l'ameublement des appartemens, à couvrir les tables, les bureaux sur lesquels on écrit, et autour desquels on se rassemble pour la discussion des affaires. De là cette locution ordinaire, *mettre une affaire sur le tapis*.

Tapis. (*Jardinage.*) L'art d'embellir les jardins a emprunté à celui d'orner les intérieurs le mot *tapis*. Si en effet, comme on l'a dit, le *tapis* d'ameublement a souvent dérobé aux ornemens des parterres en verdure plus d'un motif de dessin ou de composition, une ressemblance de goût et d'effet devoit suggérer l'application de l'idée de *tapis* à ces grandes surfaces qu'on destine dans les jardins à être plantées en gazon.

Ainsi appelle-t-on *tapis de gazon, tapis de verdure*, tout grand espace formant pelouse, qui est plein et sans découpure, et qu'on garnit d'une herbe très-fine. On en pratique ainsi dans les cours ou avant-cours des maisons de campagne, dans les bosquets, dans les boulingrins, dans le milieu des avenues et des grandes allées.

TAPISSERIE, s. f. On a déjà indiqué, à l'article précédent, la différence que l'usage met, en français, entre l'emploi du mot *tapis* et celui du mot *tapisserie*. Bien qu'on puisse dire qu'un tapis est de la *tapisserie*, et que la *tapisserie* puisse être un tapis, cependant ce dernier mot a reçu deux significations particulières. On l'emploie à signifier ces grands ouvrages qui, de quelque manière qu'ils aient été fabriqués, servent spécialement à l'ornement et à la tenture des murs, et de quelques autres parties encore, mais qui doivent presque toujours être placés verticalement, et non horizontalement, comme les tapis. On emploie encore ce mot à signifier l'art en lui-même, ou les procédés dont on use pour la fabrication de ce genre d'ouvrage.

Ainsi on dit une *tapisserie*, en parlant de l'œuvre; on dit la *tapisserie* en parlant de l'art d'en faire, et de la même manière qu'on dit *une peinture* pour un œuvre de l'art de peindre, et la *peinture* pour l'art qui crée de semblables œuvres.

La *tapisserie*, considérée comme l'art d'exécuter les tentures auxquelles on donne le même nom, ne sauroit être du ressort d'un Dictionnaire où nous ne devons nous occuper de semblables objets que sous le point de vue de décoration et des rapports qui en font entrer les ouvrages dans les bâtimens et les embellissemens de l'architecture.

Nous nous contenterons donc de dire, quant à cet art, qu'il est très-antique, et qu'on en découvre les traces dans les plus anciennes notions historiques. Deux procédés divers ont toujours fait distinguer ses travaux. Celui qui, sans doute, précéda l'autre, puisqu'il est le plus simple, fut le travail à l'aiguille. Une multitude de passages des écrivains de l'antiquité nous font voir ce genre d'ouvrages comme étant l'occupation des femmes. Il faut en effet regarder comme de véritables *tapisseries* ces étoffes brodées dont les poëtes nous ont laissé des descriptions qui prouvent qu'on y exécutoit toutes sortes de figures, de scènes, de compositions formées de personnages, et jouant ainsi l'apparence de la peinture. Les poëtes, tout en ajoutant le charme de la fiction aux objets dont ils parent leurs récits, n'en constatent pas moins l'existence et la réalité des usages qu'ils embellissent. Ainsi on peut conclure des sujets brodés par le poëte sur la chlamyde de Jason, non que ces sujets y étoient, mais que l'usage étoit de broder les vêtemens. On ne croira certainement ni à la réalité des sujets de composition brodés sur la draperie du lit nuptial de Thétis et Pélée, ni même à l'existence de ces deux époux, mais on sera fort en droit d'inférer de l'épisode poétique de Stace, que l'on faisoit, de son temps, des étoffes tissées et brodées en *tapisserie*, pour étendre sur les lits.

Il est historiquement connu que tous les ans un certain nombre de jeunes filles athéniennes travailloient et ornoient de broderies le *peplos*, qu'on promenoit aux fêtes des Panathénées avant de le consacrer à la Minerve Poliade. Or ce *peplos*, tel qu'il nous est décrit, étoit une véritable *tapisserie* où l'on représentoit, sans doute à l'aiguille, les exploits de la déesse. Un distique de Martial nous donne à penser que l'art de la *tapisserie* avoit long-temps été pratiqué dans l'Orient avec le secours de l'aiguille, mais qu'enfin les Egyptiens firent tomber cette industrie en y substituant le travail du métier :

> Hæc tibi Memphitis tellus dat munera : victa est
> Pectine niliaco jam Babylonis acus.

Il est donc constant que l'art de la *tapisserie* fut pratiqué aussi au métier dans l'antiquité, et il n'est point de notre sujet d'entreprendre de déterminer l'époque de ce changement de procédé. Ce qui nous est plus clairement démontré, c'est que les Grecs, au temps de Periclès, connoissoient les *tapisseries* de l'Orient, et qu'ils en ornoient leurs théâtres.

Il n'y a rien de plus décisif sur ce point que les vers où Aristophane, dans sa comédie des *Grenouilles* (vers 938), fait dire à Euripide qu'il n'avoit produit, à l'exemple d'Eschile, sur la scène, ni chevaux ailés, ni capricerfs, tels qu'en représentent les *tapisseries* de Perse, *παραπετασμασιν μηδικοις*. On sait assez que c'est de ce pays que passèrent en Grèce et à Rome ces caprices nombreux qui furent du domaine de l'ornement et de l'arabesque. Or, le travail de la *tapisserie* dut se les approprier d'autant plus naturellement, qu'on la regarda comme destinée avant tout au plaisir des yeux.

Nous ne saurions douter que beaucoup de ces ouvrages n'aient eu, chez les Grecs et les Romains, les mêmes emplois que dans les temps modernes. Si nous n'avons pas la preuve qu'on les fit servir de tentures ou d'ornemens aux murs dans les intérieurs, soit des palais, soit des monumens publics, nous tenons de plus d'un passage des écrivains, que de véritables *tapisseries*, selon la signification du mot *parapetasma* (*voyez* l'article Tapis), ornoient les sanctuaires des temples, et en cachoient à volonté la vue, ainsi que celle des simulacres qui y étoient renfermés. Tel étoit dans le temple des Hébreux ce que nous appelons le *voile*, qui, placé et tendu devant l'arche, déroboit la vue du saint des saints. Tel étoit l'objet de ce peplos, dont on a déjà parlé, qu'on offroit aux divinités, et qu'on renouveloit à certaines époques. Sans aucun doute on pouvoit en faire qui servissent d'habillement à certaines idoles antiques. Mais quand on sait en quoi consistoit le *palladium*, et à quoi se réduisoit, dans le temple de Minerve Poliade, à Athènes, l'idole à laquelle on consacroit ce peplos d'une très-grande dimension dont on a déjà parlé, il est difficile de lui supposer d'autre emploi que celui d'être étendu comme un grand rideau, en avant du sanctuaire où résidoit la petite idole de ce temple.

Mais l'emploi dont nous parlons ne laisse plus aucun doute, quand on lit dans Pausanias que le roi Antiochus avoit fait au temple de Jupiter à Olympie l'offrande d'un riche *parapetasma* de pourpre brodé en or, lequel s'étendoit en avant du simulacre de la divinité. On ne sauroit douter de la nature de son emploi, et nous avons réfuté ailleurs la conjecture de Stuart, qui imagina de le faire servir dans l'intérieur du temple, qu'il supposoit entièrement découvert, à preserver, par sa position horizontale, la statue de l'intempérie des saisons. Cela contrediroit sans aucune autorité toutes les notions en ce genre. Les Egyptiens suspendoient de ces voiles devant les avenues de leurs temples. La mosaïque de Palestrine, tableau abrégé de l'Égypte, nous en fait voir un qui ne laisse aucun doute sur son usage, sa forme et sa position. Il ressemble à une voile de vaisseau, et il est hissé perpendiculairement. Du reste, Pausanias a pris soin de lever tout doute à cet égard; car, en parlant du *parapetasma* du temple d'Olympie, il nous apprend qu'il s'abaissoit jusqu'à terre, au contraire du temple d'Ephèse, où, pour decouvrir le sanctuaire, il se relevoit jusqu'au plafond. On est encore autorisé à croire que, dans beaucoup de cas, les anciens usèrent des *tapisseries*, comme cela se pratique aujourd'hui dans l'Orient, en guise de portes, et de la manière dont nous les employons sous le nom de *portières*.

Nous ne prétendons donner dans cet article qu'une très-légère esquisse des notions historiques de l'art de la *tapisserie*, et encore sous le rapport qui l'unit à l'art de bâtir, ou à la décoration des édifices. C'est pourquoi nous ne rechercherons point les traces de l'existence et de l'état, soit des procédés, soit du goût des tapis et des *tapisseries*, pendant la période du moyen âge. Si l'on consulte la destinée de tous les arts pendant cette longue nuit, et à l'époque où un nouveau jour vint les éclairer, on se persuade qu'ils parcoururent dans leur renaissance à peu près les mêmes routes qu'à leur origine dans les siècles antiques dont nous connoissons l'histoire.

Ainsi l'art de la *tapisserie* nous paroit avoir recommencé pour les temps modernes, comme autrefois, par le travail plus ou moins grossier de l'aiguille. On en pourroit citer comme preuve et comme exemple la celèbre *tapisserie* qu'on appelle de la reine Mathilde, ouvrage qui nous présente l'enfance de l'art de broder des figures sur toile. Si l'on en juge par un fort grand nombre de très-vieilles *tapisseries*, où sont exécutées au métier des scènes fort étendues de personnages, de vues champêtres, de perspectives et autres objets semblables, il sembleroit que de fort bonne heure, et dès les premiers temps de la renaissance, on auroit employé la *tapisserie* à reproduire les tableaux d'histoire et tous les sujets qui sont du ressort de la peinture. Or, il ne nous est pas démontré que les peuples de l'antiquité aient ainsi converti en véritables tableaux leurs *tapisseries* proprement dites. Non qu'on veuille nier qu'ils y aient représenté des figures humaines. Ce que nous avons rapporté au mot Rideau (*voyez* ce mot), de ces toiles (*aulæa*) qui dans les théâtres se levoient insensiblement comme sortant de terre, nous prouve qu'elles étoient ornées de figures; mais rien ne nous dit si ces toiles étoient tissues comme nos *tapisseries*, si elles étoient brodées, ou seulement peintes. Au contraire, il nous paroit que fort anciennement, chez les peuples modernes, l'art des tissus dont on parle se partagea en deux genres d'ouvrages, celui des tapis comprenant toutes sortes de compositions, mais bornées à ce qu'on appelle *ornement*, et celui des *tapisseries* de tenture, ambitionnant la plus parfaite ressemblance avec les tableaux historiques.

Il fut dès-lors très-naturel que les progrès de cet art dépendissent de ceux de l'art de peindre, puisque nécessairement la *tapisserie* du genre dont on parle ne peut être autre chose que la copie d'une composition ouvrage du pinceau. Aussi voyons-nous que l'époque du commencement du seizième siècle, c'est-à-dire de Michel-Ange, Raphaël et Titien, fut celle où la fabrication de la *tapisserie*, en Flandre, prit son développement. Il y avoit alors dans ce pays de très-célèbres manufactures où les procédés de cette industrie étoient portés au point de pouvoir reproduire avec une grande exactitude tous les effets de la peinture. Léon X forma alors le projet d'orner les murs d'un certain nombre de salles du Vatican, avec des *tapisseries* dont Raphaël feroit les modèles en cartons coloriés. On dut à cette grande et dispendieuse entreprise les plus belles compositions du

prince de la peinture. Quoique sous certains rapports, surtout ceux du brillant et de l'harmonie des teintes, l'art de la *tapisserie* ait reçu depuis en France, et à la manufacture royale des Gobelins, un accroissement d'illusion qui la fait rivaliser avec celle du pinceau, toutefois on doit dire que les inventions de Raphaël furent très-heureusement rendues, et que peut-être, dans aucun temps, son style et le caractère de son dessin n'auroient trouvé un mode de traduction plus fidèle.

Les *tapisseries* dont on vient de parler avoient été, comme on l'a dit, destinées par le pape Léon X à l'ameublement de quelques chambres du Vatican. C'étoit encore l'usage alors de tapisser ainsi les appartemens. C'est que les palais et les châteaux de ce temps se composoient de très-grandes salles, propres par conséquent à recevoir des tentures d'une étendue proportionnée. La *tapisserie*, dans le fait, par la nature et de sa matière et de son travail, indépendammentd e la proportion qu'exigent les sujets historiques, a besoin d'être vue à quelque distance. Le succès des fabriques de Flandre porta Louis XIV à propager en France ce genre de goût et d'industrie, et il établit la célèbre manufacture des Gobelins, où cet art, à ne parler que de la profession mécanique, s'est vu porté au plus haut point qu'il puisse atteindre. Le dix-huitième siècle avoit conservé l'usage des grands intérieurs, et le luxe des *tapisseries* s'y trouva encore conforme. Bientôt tout se rapetissa, jusque dans les habitations des grands et des riches. L'ameublement et le goût de décoration des appartemens furent obligés de se restreindre à la mesure que l'architecture leur prescrivoit. Les *tapisseries* en figures furent remplacées par des étoffes de soie, par des boiseries dorées, par des caprices d'ornemens arabesques plus ou moins insignifians, et enfin par l'usage même des papiers de tenture, substitués avec beaucoup d'économie à tous les genres d'embellissemens des temps anciens.

Les anciennes *tapisseries*, bannies des appartemens, ne trouvèrent de refuge que dans les décorations accessoires et temporaires des églises, des fêtes politiques ou religieuses, où, comme il a été déjà dit, on ne les considère que sous le rapport d'une étoffe dont le prix continue de s'attacher à son apparence, mais sans égard aux sujets qui s'y trouvent représentés.

Cependant la manufacture royale des Gobelins, toujours entretenue par la munificence royale, ne laisse pas de produire encore des copies de tableaux, et de le disputer par la vivacité des couleurs aux effets de la peinture. Ces ouvrages, aujourd'hui plus curieux qu'utiles, n'entrent plus dans les besoins de la société; et leur grande dépense, trop au-dessus des fortunes ordinaires, en auroit annulé la fabrication, si le gouvernement ne les eût destinées à servir de présens aux cours étrangères.

Un autre établissement du même genre, à Paris, connu sous le nom de *la Savonnerie*, et soutenu aussi par le gouvernement, se borne à fabriquer des tapis qui, nonobstant le luxe d'ornemens qu'on y étale, et peut-être par ce luxe-là même, ne laissent pas que d'avoir beaucoup de débit dans les appartemens, à la décoration desquels ils contribuent fort agréablement.

TAQUETS, s. m. pl. On donne ce nom à de petits piquets qu'on enfonce en terre jusqu'à leur tête, pour les faire servir de repères à un alignement, ou pour leur faire indiquer la hauteur des déblais et remblais, dans les ouvrages de terrasse.

On appelle encore *taquets*, de petits morceaux de bois taillés et échancrés en équerre, qu'on attache sur les montans d'encoignure d'une armoire, pour soutenir les tasseaux des tablettes.

TARGE, s. m. (*Jardinage.*) C'est, dans les parterres en compartimens de buis, le nom qu'on donne à un ornement qui a la forme d'un croissant arrondi par les extrémités.

TARGETTE, s. f. Platine de métal portant un petit verrou plat, mobile dans deux petits crampons, dont on se sert pour fermer des guichets, des volets de fenêtres, d'armoires, etc. sur lesquels on les attache avec des clous ou des vis. Il y en a en panache, il y en a d'ovales, de carrées ou d'autres formes.

TARIÈRE, s. f. Outil de fer, en forme cylindrique, de différentes grosseurs et espèces, dont une extrémité aplatie passe d'équerre à travers un morceau de bois qui sert à le mouvoir, et dont l'autre extrémité est tournée en vis tranchante, ou faite en forme de cuiller dont les bords sont tranchans. Il sert aux charpentiers, aux charrons.

TARQUINIA. Ville antique de l'Etrurie, à laquelle a succédé la ville de *Corneto*. (*Voy.* ce mot.)

Pour achever de faire connoître sous son ancien nom ce que les découvertes modernes ont reproduit de l'antique *Tarquinia*, nous dirons que c'est sur le sommet d'une montagne contiguë à la ville de Corneto que se trouve la *nécropolis* ou ville des morts des anciens *Tarquiniens*.

Toute la surface de la montagne est couverte de tombeaux creusés dans diverses directions. En quelques endroits, le roc est coupé en tranchées et galeries hypæthres (ou découvertes). Sur les faces perpendiculaires des deux côtés sont des portes plus ou moins ornées, conduisant aux tombes excavées dans le roc vif. En d'autres, les tombes sont à une profondeur considérable au-dessous de la surface du terrain, et l'on y descend par des gradins taillés dans le roc. Le site des hypogées est généralement indiqué par des *tumuli* de terre plus ou moins élevés. Parfois la partie inférieure du *tumulus* a une maçonnerie circulaire (κρηπίς). Plusieurs de ces hypogées sont

semblables à ceux de l'Egypte, contenant nombre de chambres et corridors qui s'embranchent dans diverses directions. Lorsque les chambres sont grandes, le plafond est soutenu par des piliers carrés, et les parois sont couvertes de stuc, orné de peintures représentant des sujets parfois infernaux, mais le plus souvent mythologiques, héroïques et civils.

TAS, s. m. Dans son acception vulgaire, ce mot signifie un amas de plusieurs choses, ou une quantité quelconque des mêmes objets mis ensemble en un monceau. On dit ainsi *un tas de pierres, un tas de plâtras*.

Tas, dans le langage de la construction, se dit de la masse du bâtiment même qu'on élève. Ainsi dit-on retailler une pierre sur le *tas* avant de l'assurer à demeure.

On appelle *tas de charge* une saillie formée par plusieurs assises de pierre posées les unes sur les autres, et qu'on nomme aussi *encorbellement*. Tels sont les coussinets à branches d'où sortent, dans l'architecture gothique, et prennent naissance les ogives, formerets, arcs doubleaux; tels sont les parapets des anciennes tours, auxquelles on pratiquoit des créneaux.

On appelle *tas droit* une rangée de pavés sur le haut d'une chaussée, d'après laquelle s'étendent les ailes en pente, à droite et à gauche, jusqu'aux ruisseaux d'une large rue, ou jusqu'aux bordures de pierre rustique d'un grand chemin pavé.

TASSEAU, s. m. Se dit, dans la maçonnerie, des petits fragmens de moellons, maçonnés en plâtre pour faire le scellement des sapines ou escoperches, afin de tendre sûrement des lignes pour planter un bâtiment.

Tasseau est, en charpenterie, un morceau de bois ayant un tenon passé dans un arbalestrier, qui sert avec la chantignole à soutenir les pannes d'un comble.

Tasseau est, dans la menuiserie, une petite tringle de bois attachée avec des clous, ou portée par des taquets, ou de toute autre manière, pour soutenir les tablettes d'une armoire, d'une bibliothèque, etc.

TASSER, v. a. Ce verbe exprime l'effet de la pression des matériaux dans un bâtiment, effet qui a lieu également partout lorsqu'on y a employé, surtout en le fondant sur un terrain égal et de même nature, les mêmes matières et la même dose de mortier. Cet effet a lieu inégalement lorsque des diversités de matériaux présentent à la charge des parties sur-imposées une inégalité de résistance dans les inférieures, ou lorsque l'on élève sur une partie de construction des masses beaucoup plus lourdes que dans une autre. Il importe qu'une bâtisse d'une grande étendue soit élevée de front et tout ensemble, pour que le tassement ait lieu simultanément partout. Il suffit quelquefois d'un tassement inégal pour opérer la ruine d'un édifice, et y produire, surtout dans le voûtes, des désunions auxquelles il est difficile de remédier après coup. C'est particulièrement au sol qui sert d'assiette qu'on doit porter la plus grande attention, afin d'obtenir une égale puissance de résistance à la charge qu'on lui imposera. Ainsi une des tours que Bernin avoit élevées au portail de Saint-Pierre se trouva fondée sur un sol jadis remué et sujet à des filtrations d'eau : il se fit à l'édifice un tassement si inégal, qu'on fut obligé de détruire cette construction.

TATÉ ou TATONNÉ. Se dit dans beaucoup d'ouvrages, mais surtout dans ceux du dessin, d'un trait incertain, ou d'un travail dans lequel l'artiste a fait voir qu'il n'étoit sûr ni de ce qu'il vouloit faire, ni de la manière dont il vouloit opérer.

TATTI (Jacobo, dit Sansovino), né en 1479, mort en 1570.

Tatti fut le nom patronimique de ce célèbre artiste, qui n'est guère connu et que nous ne ferons également connoître ici que sous le surnom qu'on lui donna pour avoir été l'élève d'un très-habile sculpteur, André Contucci, appelé *Sansovino* parce qu'il étoit né sur la montagne de ce nom.

Jacques Tatti, dit *Sansovino*, vit le jour à Florence en 1479. Dès ses premières années il montra un goût décidé pour le dessin, mais surtout une rare aptitude aux travaux de relief. Son père, empressé de seconder ces heureuses dispositions, le proposa pour élève à André Contucci (du mont Sansovino), qui l'accepta d'abord avec plaisir et se fit ensuite un honneur de cultiver, par des soins assidus, un talent dont il prévoyoit que les succès feroient rejaillir de la gloire sur lui-même. De là naquit entre l'élève et le maître un attachement du genre de celui que la nature forme entre le père et le fils, et ce fut précisément ce sentiment, devenu alors public, que l'opinion se plut à consacrer en substituant au nom de la famille de Jacques le surnom de son maître.

Aux exemples et aux bonnes leçons de ce maître le jeune *Sansovino* eut le bonheur de joindre un genre d'encouragement qui ne se rencontre pas souvent dans les élèves, chez qui l'émulation produit quelquefois moins des rivaux que des envieux.

Une ardeur commune, un même zèle conduit par un même goût, quoique dans deux arts différens, avoient uni de bonne heure, par une étroite amitié, André del Sarto et *Sansovino*. Naturellement il se fit entre eux un utile échange de talens. L'étude du dessin, à laquelle ils se livrèrent de concert, mit dans leurs productions une telle conformité de manière, que leurs ouvrages, à la différence près de la matière, sembloient être d'une seule main. Au nombre de ceux qui dessinèrent d'après le célèbre carton de

Michel-Ange, nous trouvons cités conjointement André del Sarto et *Sansovino*.

On feroit de ce dernier une seconde histoire, aussi intéressante, aussi nombreuse en ouvrages remarquables, si l'on avoit à l'envisager comme sculpteur du premier ordre qu'il fut avant que l'architecture, qui d'abord le partagea, se fût tout-à-fait emparée de lui. La seule nomenclature de ses travaux de sculpture est si étendue, que nous serions aussi en peine d'en donner ici la totalité qu'embarrassé de choisir ceux qui mériteroient une préférence. C'est pourquoi nous renvoyons à la Vie de cet artiste par Vasari, et surtout par Temanza, ceux qui voudront le connoître sous les deux rapports de sculpture et d'architecture.

Nous avons eu plus d'une occasion de remarquer que cette communauté pratique de travaux, qui régna si long-temps entre tous les arts, eut son principe dans l'exercice du dessin, école première et véritablement indispensable de toutes les opérations qui ont pour objet l'imitation. La grande pratique du dessin, qui avoit tant contribué aux progrès de *Sansovino* comme sculpteur, avoit dû lui communiquer aussi le goût et l'initier aux secrets de l'architecture.

Ce goût ne put qu'augmenter par la liaison que le hasard fit naître entre lui et Julien de San-Gallo, architecte de Jules II, qui se trouvoit alors à Florence, et qui l'emmena avec lui à Rome, où Bramante, dont il devint l'ami, lui donna de nombreuses occasions de connoître et d'étudier l'antique, et de se livrer à des travaux de tout genre. L'excès du travail, joint à l'excès des plaisirs, lui occasiona une maladie qui le força de regagner Florence, où l'air natal lui rendit bientôt la santé.

L'entrée du pape Léon X dans cette ville, en 1515, devint pour les artistes le sujet d'une multitude de travaux de décoration, auxquels tous les arts s'empressèrent de contribuer. *Sansovino* dut à cet événement de débuter dans la carrière de l'architecture. Il fut chargé de faire des dessins d'arcs triomphaux; mais il se distingua surtout par une entreprise décorative plus importante, qu'il partagea avec André del Sarto, je veux dire la façade temporaire de Sainte-Marie-des-Fleurs, qu'on exécuta en bois. L'idée en fut grande et bien conçue. Sur un vaste soubassement il éleva plusieurs rangs de colonnes corinthiennes, deux par deux. Les intervalles étoient occupés par des niches, avec les statues des Apôtres. L'ensemble présentoit un grand nombre de bas-reliefs avec tous les ornemens ou détails d'architecture, et disposés avec le goût et la richesse qu'un habile architecte sait appliquer aux plus magnifiques édifices. Le pape ne put s'empêcher de dire que, si le monument eût dû être fait en marbre, on n'auroit eu rien à y changer. *Sansovino* exerça de nouveau son talent dans un autre projet de façade pour l'église de Saint-Laurent, que Léon X avoit à cœur de voir exécuté; mais il eut ici Michel-Ange pour concurrent, et Michel-Ange avoit la faveur du pape. Les deux rivaux se retrouvèrent à Rome. Le projet de façade, comme on sait, n'eut point lieu. Michel-Ange perdoit son temps en cherchant à exploiter des marbres; et *Sansovino* se fixa pendant quelques années à Rome, où il fit plusieurs statues, et se fortifia dans l'architecture par des travaux qui commencèrent sa réputation.

De ce nombre furent les dessins et modèles de l'église de Saint-Marcel, des frères Servites. L'ouvrage entrepris n'eut pas de suite.

Citons encore pour être des premiers essais de son talent, la belle *loggia* qu'il fit hors de la *porta del Popolo*, sur la voie Flaminienne, pour Marc Cascia; les commencemens de construction de la *villa* du cardinal *dé Monté*, sur l'*acqua Vergine;* une maison d'une heureuse distribution, pour Messer Luigi Leoni; et à Rome, dans la rue *dé Banchi*, un palais pour la famille de Goddi, aussi noble que bien disposé dans son intérieur.

Les diverses nations catholiques avoient déjà construit à Rome ou étoient en train d'y construire des églises nationales. La nation florentine avoit formé le projet, non-seulement de rivaliser avec les autres puissances, mais de les surpasser en magnificence.

On se doute bien que Léon X, Florentin lui-même, ne pouvoit que seconder cette pieuse entreprise. Les plus célèbres de cette époque, entre autres Antoine San-Gallo, Raphaël, Balthazar Peruzzi, présentèrent des projets. Le pape préféra celui de *Sansovino*, qui mit bientôt la main à l'œuvre.

Borné par l'alignement de la *strada Giulia*, sur laquelle le monument devoit s'élever, et par le Tibre qui coule fort près de l'espace affecté à l'église, *Sansovino*, pour lui donner plus d'étendue, imagina d'empiéter sur le fleuve, et de fonder une partie de sa construction dans l'eau, surcroît en même temps de travail et de dépense, et surtout de difficulté. Selon Vasari, les frais de ces fondations auroient payé la moitié de la construction des murs de l'église. Il paroît que *Sansovino* s'étoit engagé là dans un projet dont il avoit mal prévu les obstacles. Une chute qu'il fit en surveillant les travaux vint, à ce que l'on croit, fort à propos le tirer d'embarras. Le soin de sa santé lui prescrivit encore une fois de retourner à Florence; et Antoine San-Gallo, qui le suppléa dans la continuation de l'entreprise, eut l'honneur de triompher de toutes ses difficultés; mais de nouveaux contre-temps vinrent suspendre son exécution. Ce fut d'abord la mort de Léon X, ce fut ensuite le pontificat d'Adrien VI, et enfin le sac de Rome sous Clément VII.

Sansovino échappa à tous les malheurs de cette époque; et sa bonne fortune lui fit trouver un asile à Venise, où désormais nous le verrons déployer comme architecte les grands talens dont il n'avoit montré jusqu'alors, si l'on peut dire, que les préludes.

Deux circonstances concoururent à le retenir dans la ville qui devint pour lui une nouvelle patrie. La

première fut la haute protection du doge Gritti, qui, quatre ans auparavant, l'avoit accueilli avec toutes sortes de bienveillance. La seconde, et qui influa sur la destinée du reste de sa vie, fut sa liaison avec Pierre Aretin, liaison qui se changea en une étroite amitié, que vint resserrer de plus en plus leur union avec le célèbre Titien, d'où naquit cette espèce de triumvirat si profitable aux arts, et que la mort seule put dissoudre.

Sur ces entrefaites, maître Buono, architecte des vieilles Procuraties, vint à mourir, et *Sansovino* fut appelé à lui succéder dans cet emploi, avec un traitement de quatre-vingts ducats, et une maison pour son habitation sur la place Saint-Marc, près de l'horloge. Cet emploi comprenoit dans ses attributions la surintendance d'inspection de l'église Saint-Marc, du campanile, et des constructions adjacentes (excepté le palais ducal).

La première opération qu'il proposa fut l'enlèvement et le déblaiement des boutiques, échoppes et bâtisses en bois qui, encombrant les deux grandes colonnes de granit, ornement de ce lieu, le déparoient et masquoient la vue du grand canal.

Un travail plus important l'occupa bientôt : je parle de la réparation des coupoles de l'église de Saint-Marc, singulièrement deteriorées, par leur vetusté d'abord, et puis par l'accident d'un incendie dont elles avoient beaucoup souffert un siècle auparavant. Il entoura la grande coupole, celle qui est au centre de la croisée, par un cercle de fer composé de plusieurs bandes dentelées, qu'on serra le plus possible avec des écrous de bronze et des coins du même métal. Ce cercle fut placé en dehors, un peu au-dessus des ceintres des petites fenêtres, pour arrêter les progrès de quelques lézardes de la coupole. Encore aujourd'hui les ouvriers l'appellent *il cerchio del Sansovino*, pour le distinguer des deux cercles qui furent placés dans la suite autour de la coupole dite de la Madone, et de celle qui est vis-à-vis la porte d'entrée. *Sansovino* restaura aussi tous les dômes qu'on admire dans l'intérieur du temple; et il eut un tel succès dans ces travaux délicats autant que pénibles, qu'outre la réputation qu'il en acquit, on porta son traitement annuel à la somme de cent quatre-vingts ducats.

Le bâtiment de l'école ou confrérie de la Miséricorde, entrepris dès l'année 1508 d'après le modèle d'Alexandre *Liompardo*, par Pierre et Jules *Lombardi*, étoit resté sans exécution. L'an 1532, *Sansovino* fut chargé d'en faire l'architecture; et de fait, ce qui existe de cet édifice est entièrement son ouvrage. Quoiqu'il n'ait pas reçu son complément, surtout à l'extérieur, toujours y trouve-t-on, soit dans les niches qui le décorent, soit dans les détails des profils, et le style de ce maître, et les preuves de la magnificence avec laquelle l'ensemble avoit été conçu. Mais c'est surtout par l'intérieur, qui offre des parties achevées, qu'on peut en mieux juger. Outre un bel escalier et la chambre qu'on appelle l'*Albergo*, on y voit deux magnifiques et vastes salles, l'une à rez-de-chaussée, l'autre au-dessus : celle d'en bas est partagée en trois nefs, par deux rangées de colonnes d'ordre composite et les murs latéraux qui soutiennent le plafond. La salle supérieure n'a aucune décoration, mais on ne croit pas qu'originairement elle ait été projetée avec autant de simplicité.

Dans le même temps, *Sansovino* commençoit sous les auspices du doge Gritti la construction de l'église de Saint-François de la Vigne, monument simple, mais de cette noble simplicité qui est souvent le véritable luxe des édifices religieux. Tout l'intérieur, moins la coupole, fut exécuté sur ses dessins. Probablement quelques circonstances qu'on ignore suspendirent l'achèvement entier de cette église, car nous lisons que ce dôme et sa façade furent l'ouvrage de Palladio.

Une médaille représentant l'extérieur de cette église, tel que *Sansovino* l'avoit projeté, nous donne l'idée du frontispice qu'il comptoit y ajuster. On est obligé de convenir qu'elle n'a pu que gagner à celui que Palladio y a substitué.

L'antique bâtiment de la Monnoie, à Venise, menaçoit ruine, et il n'y avoit aucun moyen de le réparer. En 1535, il fut decidé d'en construire un nouveau. Trois architectes présentèrent des projets. Le conseil des dix choisit celui de *Sansovino*, qui fut exécuté. Son architecture offre un ensemble qui seroit digne, par son plan et sa belle construction, d'appartenir au palais d'un prince. La construction est toute en pierre d'Istrie. *Sansovino* avoit dû contracter à Florence le goût du bossage, goût dont les anciens ont laissé d'assez nombreux exemples, et on a eu occasion de faire voir, dans la Vie de plus d'un architecte florentin, que certains genres de matériaux invitent, plus que d'autres, à cet emploi de la pierre. Or, aucune n'y convient mieux que celle de Florence, soit par sa couleur, soit par sa dureté, ou la grandeur des masses qu'elle fournit. La pierre d'Istrie, la plus belle que l'on connoisse, et qui approche le plus du marbre blanc, devoit inspirer à l'architecte plus de reserve dans l'application de l'emploi dont on parle, et il nous semble que *Sansovino* et, après lui, les plus célèbres architectes vénitiens ont usé de cette réserve. Au reste, rien ne convenoit mieux que la sévérité de ce goût de construction au caractère du bâtiment à élever pour la Monnoie, genre de monument dont la destination principale semble exclure tout à la fois, et l'idée de la magnificence, et celle de l'élégance.

On ne sauroit disconvenir que la façade qui donne sur la *Peschiera* ne réponde très-bien, par son style, à l'usage d'un hôtel des monnoies. Sa masse est à trois étages, en y comprenant le rez-de-chaussée qui se compose de neuf arcades en bossages. Dans la suite, et par raison d'utilité pour le service intérieur, les ouvertures de ces portiques furent bouchées jusqu'aux impostes de leurs ceintres, et ce changement n'a con-

tribué qu'à mieux faire ressortir le caractère de l'édifice. L'étage au-dessus est une ordonnance dorique, dont les pilastres sont entrecoupés de bossages; la frise a des triglyphes et des metopes. Le troisième étage, ou l'étage supérieur, est orné d'un ordre ionique qui porte un entablement avec des consoles. Il règne d'un étage à l'autre une progression d'ornemens rendue fort sensible. Ainsi on a vu que de simples arcades sont surmontées d'une ordonnance dorique, au-dessus de laquelle s'élève l'ionique. La même gradation se fait remarquer dans les ouvertures qui sont, au bas, des ceintres en bossages, plus haut, des fenêtres sans chambranles; et tout en haut, des croisées avec chambranles et frontons.

L'intérieur ou la grande cour de cet hôtel des monnoies est parfaitement d'accord, dans son élévation, avec l'extérieur qu'on vient de décrire. J'entends que c'est la même disposition générale, la même ordonnance et la même dimension en hauteur. Elle en diffère seulement par plus d'étendue en longueur, et par l'étage au-dessus des arcades du rez-de-chaussée, qui, au lieu de fenêtres, est lui-même en arcades, et forme aussi, au-dessus des galeries inférieures, un autre promenoir ouvert, circulant tout à l'entour de ce grand *cortile*. On doit mettre cette architecture sur la première ligne des beaux édifices, produits de la grande école que le seizième siècle vit briller et s'éteindre, et d'où sont sorties toutes les imitations plus ou moins heureuses des siècles suivans.

En 1536, le sénat résolut de faire construire un édifice digne de recevoir la belle et précieuse collection des livres qu'avoient donnée à la république François Petrarca et le cardinal Bessarion. *Sansovino* fut chargé d'exécuter un modèle de ce monument, et, le modèle approuvé, l'architecte se mit à l'œuvre.

Le plan de l'édifice, tout en longueur, nous offre une suite de vingt-un portiques ou arcades au rez-de-chaussée, sur la petite place Saint-Marc, avec un retour de trois des mêmes portiques, d'un côté vers la lagune, de l'autre vers le campanile. Ces portiques font suite aux galeries de la grande place Saint-Marc. L'ordonnance des portiques à rez-de-chaussée est dorique : celle de l'étage supérieur est ionique; les arcades y sont des fenêtres ceintrées, rétrécies par de plus petites colonnes, ioniques elles-mêmes. *Sansovino*, en concevant cette décoration, avoit eu l'intention de se raccorder avec la hauteur des deux étages de l'aile de la place Saint-Marc, déjà depuis longtemps construite, c'est-à-dire qu'en vue de l'achèvement de l'aile gauche devant faire suite aux portiques de sa bibliothèque, il s'étoit imposé la sujétion d'une hauteur déjà donnée, et d'une disposition qui, ainsi que sa dimension, auroient dû faire la loi. (On peut voir à la vie de Scamozzi, que cet architecte ne tint aucun compte de la prévision de son prédécesseur.)

Quoi qu'il en soit, il nous semble que ce fut la véritable raison qui engagea *Sansovino* à donner aux entablemens de ses deux ordres la hauteur qu'on y remarque. En effet, l'entablement de son ordre dorique a, en hauteur, le tiers de la colonne, et celui de l'ionique au-dessus en a plus de la moitié. Tout annonce, et la balustrade qui termine l'élévation le donne encore à penser, que l'architecte eut besoin de porter celle-ci jusqu'à un certain point obligé. Toutefois le talent de l'artiste fut d'avoir fait disparoître le résultat de cette sujétion, par la beauté et la variété des ornemens dont il embellit sa façade. Les archivoltes de toutes ses arcades sont remplies de figures sculptées. Rien de plus riche que la frise dorique, si ce n'est celle qui règne au-dessus de l'architrave ionique. C'est ici surtout que se manifeste avec évidence le dessin dont on a parlé, d'exhausser l'élévation de cette façade. La frise dont on parle a presque autant de hauteur que l'architrave et la corniche ensemble; son champ est occupé par une suite de petits génies soutenant des festons, des cartels et des mascarons qui se trouvent mêlés avec beaucoup de goût à cette composition. Ailleurs, la même frise renferme des bas-reliefs continus. La corniche offre dans ses profils tous les ornemens que peut comporter l'ordre ionique. Une balustrade surmontée de statues couronne le tout, et s'élève assez pour cacher d'en bas la vue d'un comble fort exhaussé, que l'intérieur du local avoit nécessité.

L'arcade du milieu de la grande façade conduit à un bel escalier à deux branches, richement décoré dans ses voûtes par Alexandre Vittoria. Il donne entrée dans une grande pièce, où est renfermée une riche collection de sculptures antiques dont l'heureuse disposition appartient à Scamozzi, qui acheva cet intérieur (comme on peut le voir à la vie de cet architecte). De là on passe dans le local même de la bibliothèque, qui occupe sept arcades de ce bâtiment en longueur. On y admire la voûte, merveilleusement décorée de caissons et de peintures de plus d'un excellent peintre. L'autre partie du bâtiment, où l'on arrive par un escalier qui s'embranche avec le précédent, donne sur la *Peschiera*, et est destinée à des bureaux d'affaires. Il n'y eut réellement d'achevé par *Sansovino* que la construction de l'emplacement qu'occupent la bibliothèque, le muséum et l'escalier. Nous aurons occasion de revenir sur ce grand édifice, en parlant d'accidens qui y survinrent dans la suite.

Nous ne devons pas oublier toutefois, avant de quitter ce monument, de faire mention d'une prétendue difficulté architectonique dont *Sansovino* occupa alors tous les architectes, et dont il crut avoir trouvé la solution. Il s'agit de la frise dorique et de la division uniforme des triglyphes et des métopes qui en constituent l'ornement. Les Grecs, dans les colonnades doriques de leurs temples, en terminoient les angles par un triglyphe qui ne tomboit pas exac-

tement à l'aplomb de l'axe de la colonne d'angle ; et ils élargissoient graduellement l'espace des métopes aux extrémités de la frise. Les Romains ayant beaucoup modifié les proportions et le caractère de l'ordre dorique, au lieu de terminer l'angle de sa frise par un triglyphe, trouvèrent plus analogue à leur nouvelle disposition d'y établir une demi-métope ; et c'est ainsi que Vitruve l'enseigne, en se servant du mot *semi-métope*. Maintenant les architectes modernes et les commentateurs, au lieu d'entendre cette *demi-métope* dans un sens qui exprimât une mesure approximative, et par le fait une métope coupée en deux parties égales de chaque côté de l'angle, s'imaginèrent qu'il falloit qu'elle fût, dans toute la rigueur mathématique, la moitié précise de la métope courante dans la frise, ce qui ne peut pas être, dès qu'on fait tomber l'angle de l'architrave à l'aplomb du nu de la colonne. *Sansovino* opérant ici non sur une ordonnance de colonnes isolées, mais sur des demi-colonnes adossées à des piédroits, imagina de donner, non à la colonne d'angle, mais à un pilastre d'angle, le supplément d'un corps en retraite, ce qui lui permit d'alonger l'entablement, et par conséquent d'élargir l'espace de sa métope d'angle. Voilà toute la solution de ce problème dont on fit alors du bruit, mais qui, comme on le voit, ne méritoit ni d'être proposé, ni d'être résolu.

En 1532, le feu avoit détruit une grande partie du palais Cornaro, celui qui donne aussi sur le grand canal, près de Saint-Maurice, et qu'on distingue par ce surnom. Georges Cornaro, procurateur de Saint-Marc, conçut l'idée d'en rebâtir un beaucoup plus magnifique, et il en confia l'entreprise à *Sansovino*, qui sut répondre à ses intentions par un des plus beaux projets que l'architecture ait exécutés. Aussi lisons-nous dans la description qu'en donna François son fils ce peu de mots, qui suffisent à l'éloge de ce palais. « *Par sa situation* (dit-il), par sa magnifi- » cence, sa grandeur, la beauté de ses matériaux, sa » construction, la justesse de ses proportions, il oc- » cupe un des premiers rangs parmi les *plus mémo-* » *rables édifices de Venise*. » Son plan offre les dégagemens les plus commodes, les distributions les plus variées. Son élévation en trois étages porte sa masse à une hauteur qui le fait dominer avec beaucoup de noblesse sur ce qui l'entoure. Les proportions de chaque ordonnance sont fort régulières. On auroit désiré moins de hauteur à l'entablement de l'étage supérieur. La critique a reproché à *Sansovino* d'avoir dans son *atrium*, du côté du grand canal, aminci les murs latéraux, en sorte que le mur de l'étage supérieur se trouve porter à faux dans une partie de son épaisseur. On voit que l'architecte se permit cette infraction aux lois de la solidité, pour faire voir une portion de pilastres d'angle se raccordant avec la retombée des ceintres. Mais on pense qu'un architecte du mérite de *Sansovino* ne devoit pas avoir besoin de cette ressource défectueuse.

Les beaux ouvrages que cet architecte avoit déjà construits à Venise propagèrent sa réputation par toute l'Italie. Rome, qui avoit vu naître son talent dans l'architecture, auroit voulu jouir des fruits de son âge mûr, et l'appeloit à la cour du pontife. De son côté, la ville de Florence, où il avoit débuté dans la sculpture, le sollicitoit pour y venir faire la statue de celui qui lui avoit rendu la liberté par la mort d'Alexandre de Médicis. *Sansovino* résista aux instances de toutes ces invitations, et ne songea plus qu'à porter à fin les grandes entreprises commencées à Venise, et à répondre aux espérances que cette ville avoit conçues de son génie.

Bientôt, sur un des côtés du campanile de Saint-Marc, il construisit une loggia destinée à des réunions de nobles vénitiens pour converser ou conférer entre eux. Ce petit édifice est un peu élevé au-dessus du niveau de la place : par quelques degrés on arrive à une petite terrasse environnée d'une balustrade dans ses trois côtés. De là s'élève la façade ornée de huit colonnes d'ordre composite, engagées dans le mur, et qui soutiennent un entablement continu. Trois grandes arcades s'ouvrent dans les trois plus grands entrecolonnemens. C'est par elles qu'on passe pour monter dans la grande salle. Les quatre autres entrecolonnemens sont plus étroits, et reçoivent des niches fort ornées. Au-dessus, et à l'aplomb des arcades, est un attique orné de bas-reliefs en compartimens, qui, par leurs mesures, correspondent exactement aux divisions de l'étage inférieur. Le tout est couronné par une balustrade qui règne sur les trois côtés de l'édifice, construit des plus beaux marbres, et décoré de statues et de bas-reliefs de la plus belle exécution. Le projet avoit été d'environner d'un corps semblable chacune des trois autres faces du campanile.

Sansovino, dans le rétablissement qui eut lieu de l'église du Saint-Esprit, fut chargé d'en faire le chœur et la façade, qu'il exécuta avec beaucoup de succès, vers l'an 1542. Ce fut à la même époque qu'il éleva un des plus superbes palais de Venise, sur le grand canal, près de San Salvatore, pour Jean Delphino. On doit y remarquer surtout la cour et l'escalier, pour la beauté des ornemens, et tout l'intérieur pour son heureuse distribution.

L'église de Saint-Fantin avoit été commencée en 1501, d'après les dispositions testamentaires du cardinal Zenon, neveu du pape Pie II. Malgré les efforts de ceux qui en entreprirent la construction, l'édifice étoit loin encore d'être achevé en 1533. Il y manquoit ce qui devoit en être le sanctuaire. Le manque de fonds avoit été la cause de ce délai. On vendit enfin plusieurs maisons de la succession du cardinal fondateur, et de ces produits *Sansovino* fut chargé de terminer le monument, en ajoutant à son extrémité la très-belle chapelle qu'on y admire, et qui, malgré le soin qu'eut l'architecte d'assortir sa composition au reste de l'église, n'en fait pas moins

remarquer l'extrême supériorité de son goût sur celui qui avoit présidé à l'érection de tout le reste, où rien ne semble répondre aux intentions de richesse et de magnificence que le fondateur avoit énoncées dans son testament.

Vers l'an 1545, *Sansovino* s'occupa de terminer les grands travaux du monument de la Bibliothèque, et il ne s'agissoit plus que de voûter de l'autre côté la partie occupée par les bureaux des trois Procuraties; mais la voûte à peine terminée s'écroula. On attribua cet accident à diverses causes. Selon les uns, c'étoit incurie et malfaçon de la part des ouvriers. C'étoit, selon d'autres, l'effet d'une gelée extraordinaire, survenue cette année. On prétendoit ailleurs que l'ébranlement avoit été causé par des decharges d'artillerie. Le plus probable est que l'architecte avoit trop compté sur ses armatures en fer. Ce malheur eut les suites les plus fâcheuses pour *Sansovino*. Il fut mis en prison, destitué de son emploi d'architecte en chef, et condamné à payer mille écus d'or, en dedommagement de la perte occasionee par sa faute, ainsi qu'on le crut alors. Il paroît toutefois que *Sansovino* parvint à se justifier. Ses nombreux amis, et Aretin à la tête, écrivirent en sa faveur. Mendozza, ambassadeur de Charles-Quint auprès de la république de Venise, sollicita son elargissement. L'affaire enfin s'arrangea, *Sansovino* sortit de prison, et ce qui fait croire que ce ne fut pas à titre de grâce, c'est que l'amende à laquelle on l'avoit condamné lui fut remboursée, qu'il fut réintégré dans son emploi, et payé de nouveau pour le retablissement de la voûte, qui ne fut plus faite en pierre, mais en charpente, avec un lattis de roseaux, sur lesquels fut appliqué l'enduit qui en forme la décoration.

Le nombre des monumens construits par *Sansovino* est tel, qu'on doit se contenter d'en citer plusieurs, ne pouvant les décrire tous. Souvent, dans le choix qu'on fait de quelques-uns, on se decide plus par la célébrité qu'ils tirent de leur importance que par le mérite intrinsèque de leur architecture. Ainsi, l'on ne trouve que de courtes mentions sur des édifices qui feroient la réputation de tout autre. Telles sont l'église de Saint-Martin près l'Arsenal, celle des Incurables, dans la forme d'une ellipse, l'école de San-Giovanni degli Schiavoni, et divers ouvrages parmi lesquels il en est qu'on attribue à d'autres architectes; ce qui, à vrai dire, n'a lieu que parce que *Sansovino*, comme tous les grands artistes, eut plus de copistes encore que d'imitateurs.

Une grande construction qui lui appartient exclusivement fut celle qu'on a appelée les *fabriche nuove di Rialto*, bâties sur le grand canal pour l'utilité du commerce. L'édifice est à trois etages. Le rez-de-chaussée offre un portique de vingt-cinq arcades. Pareil nombre de fenêtres leur correspond dans les deux étages superieurs. Des boutiques occupent le bas, et de chaque boutique un escalier conduit aux pièces d'en haut. Une disposition vicieuse dans les murs de l'intérieur, qui ne portent pas d'aplomb les uns sur les autres, y a occasioné de fréquentes réparations. On regrette que la solidité ne se soit pas trouvée, dans cette construction, unie à la beauté de son ordonnance.

Sansovino avoit aussi donné un projet pour le célèbre pont de Rialto. La république, alors engagée dans une guerre contre les Turcs, ne put donner suite à cette entreprise, et le projet de *Sansovino* fut oublié, dans la suite, avec ceux de beaucoup d'autres célèbres compétiteurs.

Il faut citer comme un des ouvrages recommandables de cet architecte son église de San-Geminiano, au fond de la place de Saint-Marc, dont on ne peut plus parler aujourd'hui que par souvenir ou d'après les plans et dessins qu'on en a conservés. Elle a été détruite récemment, pour opérer la communication entre les deux bâtimens des Procuraties anciennes et des nouvelles qu'elle interceptoit; et l'on doute que cet avantage ait compense, pour la ville de Venise, la perte d'un monument que beaucoup de titres auroient dû rendre precieux. Cette eglise avoit reçu en 1505 une sorte de commencement, et sa principale chapelle avoit été élevée sur le modèle de Christophoro *dal Legname*, sculpteur et architecte. En 1556, *Sansovino* fut chargé d'en compléter l'ensemble. Son premier soin (et c'est un des principaux merites qu'on y admira) fut de coordonner, avec autant d'habilete que de goût, le ceintre de la chapelle déjà existante, et son entablement, avec l'ordonnance générale du reste de cet interieur. Son plan etoit un carré parfait, au milieu duquel s'élevoit une coupole de modique hauteur, reposant sur quatre colonnes adossées chacune à un pilier, ce qui formoit dans chaque sens trois nefs, dont la plus large est celle du milieu. Sa façade, ou son portail, n'offroit rien de fort remarquable, et il fut un des premiers exemples de ces frontispices à plusieurs ordres adossés, que l'on a répétés dans le siècle suivant avec beaucoup de monotomie. Au reste, *Sansovino* eut evidemment, dans cette composition, l'intention de la faire concorder, pour la hauteur, avec celle du bâtiment des *Procuratie vecchie;* intention qu'il avoit déjà eue dans son monument de la Bibliothèque, ainsi qu'on l'a vu, et que Scamozzi paroit depuis s'être étudié à contrarier, aspirant peut-être à faire adapter sa nouvelle élévation au corps entier de la place Saint-Marc.

Sansovino est l'auteur de beaucoup d'ouvrages moins importans, mais qui constatent et la multiplicite de ses connoissances et la fecondité de son génie. Il y a de lui à Venise plus d'un mausolée où le talent de l'architecte le dispute à celui du sculpteur, et où les deux arts n'en sont que mieux unis. On cite, entre autres, dans l'église de Saint-Sebastien, celui de l'archevêque de Chypre, ensemble aussi simple dans sa majesté que riche et varié. C'est une belle

arcade ornée de colonnes élevées sur un soubassement, et qui portent un beau fronton. L'entrecolonnement est occupé par la tombe de l'archevêque, et sa statue est représentée couchee.

Ce fut à l'âge de quatre-vingts ans qu'il exécuta, pour le doge Reniero, le beau monument sépulcral qu'on admire à l'église de Saint-Sauveur; les deux statues qui ornent les niches latérales du monument sont aussi de sa main, et rien n'y décèle l'époque d'un âge aussi avancé.

On doit encore faire ici mention des belles portes de bronze dont il donna les dessins, et qu'il executa pour la sacristie de Saint-Marc. C'est là qu'il a consacré, par les portraits de Titien et d'Aretin qu'il y a introduits avec le sien propre, l'étroite amitié qui ne cessa de les unir tant qu'ils vécurent. Liés et par la conformité de leurs vues, et par la réputation dont ils jouirent, et par l'intérêt commun qu'ils prirent à leurs succès réciproques, on a attribué à cette liaison une partie de l'éclat que les arts répandirent alors sur Venise.

Venise aussi se montra digne d'avoir de tels talens, puisqu'elle sut les honorer par les plus flatteuses distinctions. Dans un moment de détresse, où l'on se trouva forcé d'avoir recours à une imposition extraordinaire, qui devoit peser indistinctement sur tous les citoyens, le sénat n'en excepta que Titien et *Sansovino*.

Cet architecte mourut à l'âge de quatre-vingt-onze ans, le 27 novembre 1570.

Sansovino doit être compté dans le petit nombre, non-seulement de ceux qui ont formé et illustré la grande école vénitienne, mais des plus grands artistes du seizième siècle. Quelque éclat qu'ait jeté après lui Palladio, dont le nom, dans l'opinion publique, semble avoir effacé ceux de ses prédécesseurs, pour ne l'être plus par aucun de ceux qui l'ont suivi, il est manifeste que, pour ce qui est du mérite fondamental de l'art, il n'a rien ajouté aux ouvrages de *Sansovino*, et lui a dû beaucoup sous le rapport de la composition, du goût, de l'ordonnance et de la manière d'employer les ordres. Aucun architecte n'eut plus que *Sansovino* de grâce dans le style, de correction dans les détails, de noblesse dans l'invention, de fécondité dans les idées. On lui a reproché de manquer souvent de solidité dans sa construction, défaut qui tint peut-être à ce que l'occupation de ses premières années ne lui aura pas permis d'approfondir ce genre d'études.

Quant aux dons personnels, il paroît que la nature avoit été fort libérale envers lui. On vante les agrémens de sa figure, ceux de son caractère, et la gaîté de son humeur, qualité précieuse qui contribue autant au bien-être de l'esprit qu'à la santé du corps, et à laquelle *Sansovino* fut peut-être redevable d'avoir parcouru sans infirmités une si longue carrière.

Bien que prévue depuis long-temps, et arrivée au dernier période de la vie humaine, la mort de *Sansovino* fut pour Venise qui l'avoit adopté, et pour Florence sa patrie, un sujet de deuil et de vifs regrets. Sa mémoire fut honorée par plus d'un témoignage public de louange, dans plus d'une inscription. Mais il n'en subsiste plus aucune. Nous rapporterons la plus simple et la plus courte, dont l'auteur fut Bernardo Baldovinetti.

Il Sansovin ch' Adria superba ir fece
Di bronzi e marmi di palagi e tempi
Che illustra l'Arno, e tolse a primi tempi
Della scultura il pregio, or qui si giace.

TAUROMINIUM ou **TAORMINE**. Ville antique de la Sicile, qui a conservé, entre quelques débris de ses anciennes constructions, les restes, peut-être les plus intègres qu'il y ait, d'un théâtre aussi remarquable par les détails de son architecture que par la singulière beauté de la position qu'il occupe au sommet de la montagne, où la ville étoit bâtie.

On diroit en effet que la nature elle-même auroit donné le plan et comme l'idée première de ce théâtre, et que l'art n'auroit fait que l'achever et le façonner à l'usage de l'ancien peuple qui s'étoit chargé de le décorer. En effet, l'anse et la forme même de la montagne avoient donné la portion du cercle, où l'on ne fit que tailler les gradins dans la roche, en surmontant le tout d'une construction en briques, avec une galerie extérieure servant de couronnement à l'édifice. Deux rochers escarpés formoient comme une avant-scène naturelle, et entre ces rochers on construisit le *proscenium* sur une sorte de terrasse donnée aussi par la nature. La peinture, et à plus forte raison le discours, ne sauroient rendre la grandeur et la magnificence des aspects que l'œil embrasse de la galerie qui circule autour du théâtre. La vue s'étend de là sur une large baie, au bout de laquelle coule le fleuve *Alcantaro*. Plus loin on aperçoit les riches campagnes qui décorent la base immense de l'Etna, les grands bois qui forment la ceinture de sa moyenne région, les neiges perpétuelles qui couvrent la plus haute de toutes, enfin son sommet qui, selon l'expression du poëte, semble être une colonne du ciel, et qui vomit des torrens de fumée. En se retournant d'un autre côté, vers le midi de la Sicile, on découvre les plaines riantes de *Leontium*, qui s'avancent dans la mer par différens caps que l'on voit produire autant de plans tous plus riches les uns que les autres, celui de *Catania*, d'*Augusta*, enfin jusqu'à celui où est bâtie Syracuse, que l'on voit à peine se perdant dans la vapeur. Voilà quelle est la vue dont on jouit de la galerie du théâtre de *Taormine*, et ce qui servoit de perspective aux spectateurs placés sur les gradins supérieurs.

Il n'a point encore paru de dessin qu'on puisse dire fidèle de ce monument, et d'après lequel on

puisse en donner des détails exacts. A ce défaut nous extrairons quelques notions de la description qu'en a faite Philippe Dorville dans sa *Sicula illustrata*.

Le théâtre de *Taormine* (dit-il) est aujourd'hui presque dans son entier, ou au moins il conserve les vestiges de son antique forme; car l'amphithéâtre, c'est-à-dire le lieu où les spectateurs étoient assis, les gradins ou degrés, ainsi que les escaliers, étoient taillés dans le roc vif. Le reste de l'edifice étoit construit en briques de la plus grande forme. Nous ne pouvons déterminer quelle étoit la matière des colonnes, des portiques, et des autres parties de l'édifice; mais il est probable qu'elles etoient de marbre, car on trouve dans les carrières les plus proches un marbre diversement nuancé de rouge. Or, telles sont plusieurs des colonnes qui ornent les églises de *Taormine;* et dans le pays, la tradition est qu'elles ont été enlevées au théâtre.

L'on montoit à la galerie d'en haut, qui circuloit tout à l'entour, par des escaliers et des degrés. On observe qu'il n'y avoit point de ces paliers dans la montée qu'on appeloit *præcinctiones*. Il n'y avoit pas non plus de *vomitoires*, et il ne pouvoit pas y en avoir, puisque les gradins étoient taillés dans la masse même du rocher. Il paroît, autant qu'on en peut juger par ce qui en subsiste encore, que chaque gradin avoit en largeur le double de sa hauteur, et il y a lieu de penser qu'ils étoient recouverts de planches.

Derrière le rang le plus élevé, ou le plus éloigné de l'avant-scène, et autour de l'amphithéâtre occupé par le peuple, il y avoit trente-six niches ornant l'intérieur de la galerie. Ces niches étoient alternativement ornées de frontons angulaires et circulaires. Il est naturel de penser qu'elles étoient remplies par des statues, qu'on sait avoir été très-multipliées dans tous les théâtres des anciens.

De chaque côté de l'edifice, au lieu où se terminent les gradins de l'amphithéâtre, c'est-à-dire aux deux extrémités de l'avant-scène, on voit les restes assez entiers de deux corps de bâtiment dont la construction est antique. Ils étoient distribués en plusieurs pièces, et, autant qu'on en peut juger, il y en avoit deux étages. Ces deux corps étoient réunis par la construction même de ce qui formoit la scène proprement dite, laquelle étoit décorée d'ordonnances d'architecture, et percée de trois portes; celle du milieu étoit plus grande que les deux autres. Derrière cette devanture régnoit une sorte de corridor, qui étoit le *postscenium*. On peut voir dans le Voyage de Saint-Non, tom. IV, une restitution en élévation et en plan de ce théâtre, d'après laquelle, bien qu'elle laisse à désirer, nous avons rectifié quelques inexactitudes de la description de Dorville, et avec d'autant plus d'assurance que nous avons nous-même visité les restes de *Taormine*.

Il existe encore dans cette ville quelques autres débris d'antiquité, tels que des constructions d'anciens aqueducs masquées par des constructions nouvelles. Plus haut, d'autres aqueducs apportoient sans doute des eaux abondantes dans cinq piscines très-vastes, dont la première, encore parfaitement conservée, indique le plan et la construction des quatre autres, qui etoient adossées à la montagne. Ces piscines, quoique moins grandes que celle qu'on appelle à Baies la *piscina mirabile*, sont absolument dans le même goût; elles forment de grands carrés longs avec des arcs portés sur des piliers. On y voit encore l'ouverture par laquelle arrivoient les eaux, et une autre pour écouler le trop plein des réservoirs. Il y a un escalier pour y descendre, et enfin une écluse pour les vider entièrement et en ôter le limon.

L'eau de ces piscines se rendoit, dit-on, à une naumachie au milieu de la ville. C'est ainsi qu'on appelle un reste de construction antique décorée en niches ou arcades de 11 pieds d'ouverture, séparées par des piliers carrés en forme de contre-forts. Le tout est construit en briques. Quelques autres vestiges du même genre de construction, engagés dans des maisons voisines, donnent le côté parallèle de cet edifice, et permettent de conclure que sa largeur étoit d'environ 24 toises.

Ce qui faisoit le bassin de cette prétendue naumachie est rempli de terres et de plantations formant aujourd'hui un jardin. Il est peu vraisemblable, malgré l'opinion vulgaire dans le pays, qu'il y ait jamais eu une naumachie dans cette partie de *Taormine*. La position du lieu où l'on suppose qu'elle auroit été, et l'escarpement de ce côté de la montagne, suffisent pour persuader le contraire. On peut croire que ce mur antique, décoré d'arcades, faisoit plutôt partie d'une place publique, ou de quelque autre monument dont on ignore l'usage.

Près de la porte qui conduit à Messine, on rencontre une fabrique antique qui sert de maison à un particulier, et n'a rien de curieux; mais en dehors de la porte, on remarque un grand nombre de tombeaux et diverses constructions du même genre; ce qui fait croire que ce local étoit consacré aux sépultures. Le premier de ces tombeaux est tellement ruiné, qu'il seroit difficile d'en deviner la forme. On y voit encore cependant deux parties circulaires, avec incrustations en marbre blanc, de même qu'à une autre partie de construction en ligne droite, avec des panneaux d'une saillie peu sensible. On y distingue aussi deux tronçons de colonnes en briques : mais tout cela est si enterré et si dégradé, que difficilement distingue-t-on les constructions antiques d'avec les bâtisses modernes élevées sur le même sol.

Il y avoit près de là un autre grand tombeau, ou peut-être une espèce de temple, construit en grosses pierres de taille posees à sec et élevées sur trois gradins qui régnoient au pourtour. On en a fait une petite église, ce qui l'a fort denaturé. L'édifice avoit 7 toises de long sur 4 toises 2 pieds de large. Mais

il est impossible aujourd'hui de dire ce qu'il pouvoit y avoir d'intéressant pour l'art.

Les environs de *Taormine* présentent encore d'autres monumens sépulcraux d'une moindre dimension. Ils sont tous d'une forme carrée, avec des pilastres aux angles, et un revêtement en stuc. Ils s'élèvent sur trois gradins. Leur intérieur a environ 12 pieds en carré, et offre les mêmes détails que les sépulcres romains. Il y a plusieurs petites niches pour recevoir les urnes cinéraires, et une principale pour le chef de la famille. Tout cela semble annoncer des ouvrages faits sous la domination des Romains, et postérieurs à Jules-César, qui, après avoir chassé de *Taormine* les habitans naturels du pays, y plaça une colonie romaine.

Aujourd'hui tous ces monumens servent d'habitations aux paysans, qui s'y logent et en font des écuries.

TAUDIS, s. m. Petit grenier pratiqué dans le fond d'un comble de mansarde. C'est aussi un petit lieu pratiqué sous la rampe d'un escalier, pour servir de bûcher, ou pour tout autre usage domestique.

TECTORIUM OPUS. Au mot ALBARIUM OPUS, on a indiqué déjà la différence de signification qu'il faut mettre entre l'*albarium* et le *tectorium opus*. Le premier de ces mots embrasse l'idée d'un procédé moins important et plus restreint. Il ne faut pas toutefois le borner à n'être que ce que nous appellerions un simple blanchîment à la chaux et au moyen du pinceau. L'*albarium* pouvoit être un enduit léger dans lequel, selon le poli qu'il étoit susceptible de recevoir, on étoit maître d'employer avec la chaux, soit la poussière de marbre, soit simplement du plâtre. Ainsi le pense Galiani, et il est d'avis que le *tectorium opus* embrasse l'idée d'une opération beaucoup plus étendue.

Le *tectorium opus*, dans les constructions antiques, est un enduit plus ou moins épais, et qui faisoit le même effet et remplissoit le même objet que l'enduit de plâtre dans la bâtisse de Paris. Comme on établit ici sur les murs et sur les cloisons des enduits de plâtre de tout degré d'épaisseur, de qualité plus grossière ou plus fine, de plâtre gâché plus serré et plus clair, ainsi le pratiquoit-on dans le *tectorium opus*, mot général, comme sa composition le montre, et qui signifie qu'il recouvroit la construction en briques, en moellons, ou de toute autre matière.

On mettoit beaucoup de soin à la préparation du *tectorium*, et Vitruve nous a donné sur ce point de nombreux détails. Nous en avons rapporté déjà plusieurs au mot ENDUIT. (*Voyez* ce mot). Nous compléterons ici ce qui regarde la notion précise de ce qui fait l'objet de cet article.

Non-seulement on choisissoit, pour faire l'enduit appelé *tectorium*, la meilleure chaux, mais on l'éteignoit bien long-temps avant qu'on s'en servît, et on ne la croyoit propre à être employée que lorsqu'elle avoit acquis assez de ténacité pour s'attacher à la truelle comme le fait la terre grasse. Pour mieux élaborer ce mortier, on le faisoit pétrir par les ouvriers dans un bassin particulier. Le *tectorium* devoit être composé de trois couches de mortier avec chaux vive, et de trois autres couches d'un mortier mêlé de poudre de marbre, ce qui lui faisoit prendre le nom de *marmoratum*. Les enduits encore existans en très-grand nombre dans les restes des édifices antiques nous prouvent cependant que l'épaisseur de ces six couches n'étoit pas de plus d'un pouce.

On commençoit par crépir les superficies des murs ou des voûtes avec de la chaux commune. Lorsque cet enduit commençoit à sécher, on le couvroit d'une première couche de mortier de chaux fine, qu'on aplanissoit avec le plus grand soin, afin d'égaliser toute la surface et pour donner plus de finesse aux parties saillantes des angles. Cette couche étant séchée, on y en appliquoit une seconde, et ensuite une troisième. Le mur, étant ainsi recouvert, recevoit un mortier composé de marbre grossièrement pilé, et ensuite d'un marbre beaucoup plus pulvérisé. Ce dernier enduit étoit battu, et complètement égalisé avec un instrument de bois, et enfin poli avec du marbre, pour lui donner un lustre mat.

Au moyen de ces procédés, les murs et les voûtes se trouvoient avoir un enduit très-uni, très-fin, parfaitement propre à servir de fond aux peintures dont on décoroit l'intérieur des bâtimens, et il acquéroit avec le temps une solidité à toute épreuve. C'est ce que nous prouvent les murs aujourd'hui intacts de beaucoup de maisons dont on pouvoit jadis, comme on le fait encore à présent, détacher l'enduit orné de peintures sans crainte de les endommager. De semblables peintures enlevées aux murs en Grèce avoient été transportées en Italie par de riches Romains, qui les incrustoient dans les murs de leurs maisons de ville ou de campagne. Ainsi dans une maison de Pompeï a-t-on trouvé de ces sortes d'enduits peints qu'on avoit détachés d'un autre local, et qu'on n'avoit pas encore eu le temps de replacer au nouveau lieu qu'on leur destinoit.

Lorsqu'on vouloit couvrir du *tectorium opus* des murs qui, au lieu d'être en maçonnerie, étoient de simple charpente, dans la crainte qu'au bout d'un certain temps l'enduit appliqué sur le bois ne vînt à se fendre, voici comme on paroit à cet inconvénient. On couvroit d'abord le mur ou la cloison de terre grasse, on y clouoit ensuite des roseaux sur lesquels on appliquoit une seconde couche de terre argileuse, où l'on clouoit encore d'autres roseaux, mais dans une direction telle, qu'ils se croisoient avec ceux de la première rangée; et c'est sur ces roseaux qu'on appliquoit les couches de mortier avec chaux et poussière de marbre dont on a parlé.

On recouvroit le *tectorium opus* des couleurs les plus brillantes, telles que le *minium* ou le rouge, l'*armenium* ou le bleu, le *purpurissum* ou pourpre

foncé, ainsi que de beaucoup d'autres, dont on formoit des fonds colorés, tantôt unis, tantôt ornés de figures et de compartimens. La couleur étoit appliquée sur la dernière couche de stuc encore fraîche. Pour conserver l'éclat des peintures, on les frottoit avec de la cire punique mêlée d'un peu d'huile très-pure. Ce mélange avoit été fondu, et appliqué très-chaud. On le laissoit refroidir sur le mur; et ensuite, avec un réchaud rempli de charbons ardens, on le rechauffoit et l'on faisoit pénétrer dans l'enduit tout ce qu'il pouvoit recevoir. Le tout étant séché, on lui faisoit subir avec des linges secs un frottement qui produisoit sur la peinture l'effet d'un vernis.

TÉLAMONS, s. m. pl. Les Grecs désignèrent par plus d'un nom certaines figures sculptées qu'ils employèrent, dans leur architecture, à être des supports réels ou fictifs tenant lieu de colonnes.

Au mot Caryatide (*voyez* ce mot) nous avons parcouru avec beaucoup de détails toutes les notions historiques et théoriques que comporta jadis l'emploi des figures sculptées appliquées à servir de supports dans l'architecture. Si à cet article nous avons rassemblé le plus grand nombre de faits, d'autorités, d'exemples et de préceptes de goût que cet objet de décoration peut comporter, c'est que le nom de *caryatide* est jusqu'à présent le seul que l'on ait donné en français aux *statues-colonnes*. Mais dans l'antiquité deux autres mots, grecs d'origine et naturalisés en latin, pouvoient exprimer le même genre d'ouvrage. Ces deux mots, que la langue des arts admet aussi, sont *atlantes* et *télamons*. Tous deux ont pour racine, en grec, le verbe ταλαω, *souffrir, supporter*. Vitruve nous dit (*lib.* VI, *cap.* X) que les figures viriles qui supportent les entablemens sont appelées *télamons* à Rome, *atlantes* en Grèce. *Quæ virili figurâ signa mutulos aut coronas sustinent, nostri telamones appellant, Græci verò eos atlantes vocitant*. Il est donc bien permis de regarder ces deux mots comme parfaitement synonymes.

Au mot Atlantes nous nous sommes contentés de donner sa signification et son étymologie, en renvoyant au mot Télamons, et plus particulièrement aux mots Persique et Caryatide. Depuis un un certain nombre d'années, de nouvelles découvertes sont survenues qui nous mettent à portée de produire d'autres autorités fort curieuses sur l'emploi très-remarquable que l'on fit des atlantes ou *télamons* dans l'architecture.

Très-probablement, le plus grand exemple qu'il y eut de cet emploi dans tous les monumens de l'antiquité, fut celui que viennent de nous fournir les découvertes faites parmi les ruines du temple de Jupiter Olympien, à Agrigente, temple d'une dimension prodigieuse, qui fut une des colossales entreprises de l'architecture grecque (*voyez* Agrigente), et dont les restes ont porté jusqu'à présent le nom de *temple des Géans*. On a eu pendant long-temps le tort d'avancer que cette dénomination moderne étoit due, soit à l'énormité de quelques-uns de ses débris, soit au sujet jadis sculpté dans un de ses frontons, et qui représentoit la gigantomachie.

Fazello (*de Rebus Siculis*), écrivant au commencement du seizième siècle, fit remonter les renseignemens sur cette ruine jusqu'à l'an 1401, en rapportant des vers rimés en latin, d'un poëte de ce temps, qu'il retrouva dans les archives de Girgenti. Deux circonstances importantes se trouvent énoncées dans ces vers. Il y est d'abord parlé de trois figures gigantesques dont le cou et les épaules servoient de support, et il y est dit ensuite que la chute de ces trois colosses eut lieu le 3 de décembre 1401. Le même Fazello rapporte que ces trois colosses ou géans, comme il les appelle, restés long-temps debout sur trois colonnes ou piliers au milieu des ruines de ce temple, devinrent le sujet de la composition des armoiries de la moderne Agrigente, et de l'épigraphe qui les accompagne :

Signat Agrigentum mirabilis aula gigantum.

Ainsi voit-on sur l'écusson de cette ville trois figures nues qui semblent supporter trois tours : *Gigantes in scuto ostentat arcem humeris sustinentem*. De là vint donc à cette ruine, dans le moyen âge, la dénomination populaire de palais de géans, *palazzo dé Giganti*.

Quels étoient ces géans ou *télamons?* C'est ce que les fouilles exécutées vers le commencement de ce siècle, au milieu des débris du temple olympien, nous ont manifesté.

Ce temple a été décrit avec beaucoup d'exactitude et de clarté par Diodore de Sicile. Il nous apprend qu'il avoit ses murs en dehors ornés de colonnes circulaires à moitié engagées, et en dedans de colonnes quadrangulaires. On avoit vu là naturellement un pseudopériptère; et les colonnes carrées on les avoit expliquées par une ordonnance de pilastres correspondant aux demi-colonnes extérieures. La chose peut très-bien s'entendre ainsi. Mais l'état entièrement ruiné de l'intérieur du temple étoit resté inconnu, les décombres cachant entièrement l'aire de son naos. Or, il a été avéré qu'au lieu de colonnes formant les trois nefs, comme dans les grands temples, il y avoit des piliers quadrangulaires; et au lieu du second ordre de colonnes surmontant selon l'usage l'ordre inférieur, il régnoit une rangée de *télamons* ou atlantes en ronde bosse, faisant fonction de colonnes et supportant l'entablement.

Des fragmens de ces colosses se sont retrouvés dans les décombres du temple, et en assez grand nombre pour qu'il ait été facile à M. Cockerell, il y a vingt années, d'en recomposer une figure tout entière. Depuis, de nouveaux fragmens retrouvés et assemblés ont permis d'en remettre plusieurs autres dans leur premier ensemble, et ainsi s'est confirmée la raison qui avoit fait appeler cet édifice *temple des Géans*.

D'après les renseignemens donnés par plus d'un

voyageur, et récemment encore par M. Hittorf, ces *télamons* avoient à peu près 25 pieds de hauteur. Ils ont les deux bras ployés au-dessus de leurs têtes, dans l'attitude des porte-faix qui chargent des fardeaux sur leurs épaules; leurs cheveux, symétriquement bouclés, sont surmontés d'un bonnet. Cette sculpture est d'un style qui tient du genre des anciennes écoles. Les yeux y ont de l'obliquité, et les coins de la bouche sont relevés. Généralement, le goût et le travail en sont assez grossiers; ce qu'on explique, non par l'époque, qui fut très-certainement celle du développement de l'art, mais d'abord par la position très-élevée d'où cette sculpture devoit être vue, ensuite par la nature de la pierre du pays, qui ne comporte point de fini; enfin parce que ces figures devoient être toutes revêtues de stuc, et peut-être de couleurs, comme l'architecture. Mais Diodore nous apprend que ce temple ne fut point terminé dans son comble, et très-probablement ces *télamons* restèrent dans une espèce d'état d'ébauche auquel la dégradation n'aura pas laissé d'ajouter de nouvelles défectuosités.

A l'article SALONIQUE (*voyez* ce mot), on a fait mention d'un monument antique où règne, au-dessus des colonnes, une ordonnance de piliers carrés auxquels s'adossent des figures d'un bas-relief assez saillant, et qui, si elles ne paroissent pas faire fonction de caryatides, en sont au moins le semblant. D'autres exemples, qu'on a rapportés et qu'on rapportera encore, prouvent que cet usage d'adosser des statues à des pilastres, et d'en faire le soutien réel ou fictif des plates-bandes ou des entablemens, fut beaucoup plus commun qu'on ne l'avoit pensé. Voici une nouvelle autorité de cette pratique, dans une moindre dimension sans doute, que les découvertes récentes de Pompeï en 1824 viennent de nous fournir.

Une salle, qu'on croit avoir été une salle de bains, a son entablement supporté par des montans, entre lesquels sont des ouvertures ou fenêtres. Ces montans ou trumeaux, comme nous les appellerions, servent de fond à des figures de *télamons* ou *atlantes* en ronde-bosse, tout-à-fait semblables à ceux du temple d'Agrigente. Elles posent chacune sur un socle. Elles ont, comme les *télamons* d'Agrigente, les deux bras ployés au-dessus de leurs têtes, et elles expriment dans leur attitude l'effort d'un homme portant un fardeau. La plus grande différence entre elles et celles du temple de Jupiter Olympien, consiste dans la dimension. Les *télamons* de Pompeï n'ont guère qu'un pied et demi de hauteur; ils sont en terre cuite, et les moulures de la corniche qu'ils supportent sont de stuc. Quelques-unes annoncent, par l'espèce de ceinture de poils qu'ils ont, qu'on eut l'intention d'en faire des êtres de la nature du Faune.

C'est ainsi que sont effectivement représentées ces trois grandes figures antiques, qui supportent un bassin, qu'on voyoit jadis à Rome dans les jardins de la villa Albani, et qui ornent aujourd'hui le muséum royal de Paris. L'emploi auquel on les a appliquées, quoique fort convenable à leur caractère, étant très-certainement d'invention moderne, rien n'empêche de croire que ces statues atlantiques furent originairement employées comme supports, en place de colonnes, dans quelque édifice, sous un couronnement quelconque.

Pirro Ligorio, dans sa description manuscrite de la *villa Adriana Tiburtina*, nous a conservé la mention d'un semblable emploi de *télamons*, placés dans une salle à manger ou *triclinium* (ainsi qu'il l'appelle), dont la forme étoit circulaire, mais décrivant un *décagone* dont les angles étoient peu prononcés. Elle avoit, dit-il, à chaque angle, au lieu de colonnes, des figures en marbre noir, drapées de plis légers, avec les nus en marbre rouge. Je vais rapporter les propres paroles de Pirro Ligorio : *Aveva questo (triclinio) alquanto della forma rotonda, ma decagona, e degli angoli dolcemente angolata, incrostata tutta di marmi mischi e di compartimenti. Aveva figure, per colonne del marmo negro, i vestimenti di sottilissimi veli, vestite colle mani e piedi e braccia del marmo rosso, poste in ogni angolo una, che sostenevano mutuli, capitelli e corone, delle quali, solo una ne avemo veduta intera, e delli posamenti delle altre tutti foderati di marmo mischio, cinque piedi alte da terra, ed esse figure sono di grandezza tre volte il naturale.*

TELMISSUS. Ville antique de l'Asie mineure, dans la Carie, dont M. de Choiseul-Gouffier a fait connoître des restes de monumens fort curieux. On peut en voir les dessins dans son *Voyage pittoresque de la Grèce*.

La planche 65, tom. I, contient quelques sarcophages en pierre grise de différentes grandeurs. Il s'en trouve un fort grand nombre sur le penchant de la colline où étoit bâtie *Telmissus* jusqu'à la mer. Un de ces sarcophages a sur son petit côté une ouverture carrée, par laquelle il est vraisemblable qu'on introduisoit le corps mort. On fermoit sans doute après cette entrée avec une pierre qu'on scelloit exactement.

La planche 66 nous montre un autre sarcophage beaucoup plus grand. « Il est (dit M. de Choiseul) » d'un dessin très-singulier, et je n'en connois aucun » du même genre. On diroit, ajoute-t-il, qu'on ait » voulu imiter un édifice construit en bois; c'est au » moins ce que paroissent indiquer certains dés de » pierre faisant au-dessous du couvercle fonction de » modillons ou de mutules dans les deux côtés plus » longs. »

Il n'y a aucun doute, comme l'observe le célèbre voyageur, que les anciens aient souvent imité dans leurs sarcophages les formes générales de l'architecture et les détails des édifices. Ces sortes d'imitations plus ou moins exactes sont innombrables. Qui ne sait

aussi que de tout temps l'on s'est plu à donner ces sortes de ressemblances à beaucoup d'autres objets, tels que meubles, coffres, armoires, etc.? Nous hasarderons, sur la vue du dessin de ce grand sarcophage, de mettre en avant une autre espèce d'imitation analogique. Elle nous est suggérée par les bandes multipliées que présentent ses élévations. Pourquoi ne supposeroit-on pas qu'on auroit eu en vue d'imiter la construction de certains coffres, entourés de bandes de métal pour en assurer la solidité?

Dans une montagne voisine de *Telmissus*, et dans la roche dont elle se compose, on voit un très-grand nombre de tombeaux. Quelques-uns ne sont que de simples trous. Mais il en est deux, véritables monumens d'architecture, qui fixent bientôt les regards. Ils offrent des façades d'édifices réguliers. M. de Choiseul (tome I, planche 68 et suivantes) a fait connoître le plan, l'élévation et les details des plus importans de ces sépulcres taillés dans la masse du rocher.

L'ordre employé dans ce monument ne permet pas de le croire fort ancien; on s'aperçoit qu'on a cherché à lui donner un caractère simple et sévère. Toutes les parties de la modénature sont lisses et carrées. On y a supprimé la frise; l'architrave est en deux bandeaux, et la corniche a des modillons cubiquement taillés. Les acrotères répondent au caractère lisse du fronton. Toute cette simplicité a dû être inspirée par le travail même d'une architecture prise dans la masse de pierre dont est formée la montagne. Le frontispice présente un vestibule composé de deux antes ou très-larges pilastres, et de deux colonnes isolées, dont le chapiteau est ionique. La base a un double plateau, l'un carré, l'autre circulaire, et un seul tore saillant.

Sous ce vestibule est une porte feinte imitant des parties de charpente, et dont la seule ouverture fut un des compartimens inférieurs, par où l'on s'est ménagé le moyen de creuser au-delà, et de pénétrer dans la chambre produit de l'excavation. Elle a 11 pieds 3 pouces de large, sur 9 pieds 2 pouces de profondeur; sa hauteur est de 5 pieds 10 pouces. Autour de cet intérieur règne une banquette de 3 pieds 2 pouces de large, sur 2 pieds 9 pouces de haut.

Il est à croire que les corps déposés dans ce sépulcre ne furent point enfermés dans des sarcophages, de la nature surtout de ceux qu'on trouve à *Telmissus*, car aucun n'auroit pu être introduit par la petite ouverture dont on a parlé. Peut-être y déposoit-on les corps de la manière dont on les voit dans les sépulcres de la grande Grèce, sur la banquette même autour de la chambre.

L'entrée de ce sépulcre se fermoit par une dalle de pierre qu'on faisoit glisser dans des rainures taillées pour la recevoir, et dont la surface exterieure répondoit à celle des autres panneaux figurés sur la porte. Sur le panneau correspondant à celui-ci est une inscription grecque, mais tellement effacée qu'il a été impossible de la déchiffrer.

La planche 69 renferme, avec d'autres détails de ce monument, le dessin exact de la totalité de la porte feinte, dont le chambranle est formé de deux faces tout unies, et surmonté d'une manière de corniche qu'accompagnent deux consoles sans ornement ni enroulement. On remarque le soin avec lequel on a cherché à y copier les têtes de clous dont on fortifie les portes faites en menuiserie.

Il s'est conservé à *Telmissus* les restes d'un théâtre pratiqué sur le penchant d'une colline, comme le sont presque tous ces édifices en Grèce. Il est construit d'une pierre grise fort dure. Toute la partie circulaire sur laquelle se plaçoient les spectateurs est assez bien conservée; mais les extrémités qui joignent le *proscenium*, et qui n'étoient pas soutenues par le terrain, sont entièrement détruites. Cette partie, ainsi que la scène, est remplie de décombres qui ne permettent pas de rechercher les fondations.

On peut donc seulement se faire une idée générale du plan de ce théâtre, et de l'élévation extérieure de la scène. Elle étoit divisée par cinq portes accompagnées de piédestaux, sur lesquels étoient peut-être placées des colonnes ou des statues. Sous cette élévation on reconnoit parfaitement les trous ménagés pour recevoir les solives du plancher de la scène. Au-dessous sont trois conduits par lesquels on passoit sous la scène et dans l'orchestre.

TÉMOIN, s. m. Se dit dans l'arpentage, dans les fouilles de terre que l'on fait, soit pour abaisser des terrains, soit pour leur nivellement, d'une butte qu'on laisse d'espace en espace, afin de juger de l'état du travail fait ou à faire. On couvre volontiers ces buttes de gazon.

On appelle *faux témoins* les buttes dont on exhausse les sommets pour rendre les cubes plus gros qu'ils ne devroient l'être, et à dessein de tromper sur la quantité du travail.

TÉMOINS DE BORNE, s. m. pl. Petits tuileaux d'une certaine forme que les arpenteurs mettent sous les bornes qu'ils plantent, ou à certaine distance, pour séparer les héritages dont ils font mention dans leur procès-verbal, et qui servent, en cas qu'on transporte les bornes par fraude et usurpation, à reconnoitre leur première situation.

TEMPLE, s. m. Nom général qu'on donne à un édifice consacré au culte et à l'adoration de la Divinité.

De tous les genres d'ouvrages qui appartiennent à l'art de bâtir, aucun n'a obtenu plus de solidité, de grandeur et de magnificence, et aucun n'a été plus multiplié que celui dont un sentiment universel s'est plu de faire en tout temps et en tout pays hommage à la Divinité. L'idée d'un être suprême, créateur et conservateur de tous les êtres, s'est toujours trouvée

partout, la première dans l'ordre des idées qui ont fondé les sociétés. Il fut donc naturel qu'en bâtissant des villes, les hommes les missent sous la protection d'un pouvoir supérieur, principe premier de l'harmonie sociale et de la dépendance sans laquelle aucun ordre de choses ne peut subsister. De là l'érection des édifices sacrés, lieu de réunion où des croyances et des cérémonies communes, devenant le lien des esprits, produisent cet accord moral qui d'hommes incohérens et isolés forme un corps politique, sous le nom de *cité*, de *peuple* ou de *nation*.

Toute idée a besoin de signes qui la fixent, qui la rendent sensible et qui la perpétuent. L'idée de Dieu, bien qu'inhérente à la nature de l'homme, bien qu'elle soit instinctive, et le résultat partout nécessaire du développement de sa raison, n'en a pas moins besoin d'être sans cesse rappelée et renouvelée à l'intelligence, tant l'état d'ignorance où mille causes retiennent le plus grand nombre, tant l'action des passions et des appétits sensuels qui égarent ou corrompent le sentiment du juste et de l'injuste, tendent puissamment à faire triompher le principe matériel sur le principe moral. Le législateur a donc mis au premier rang des institutions sociales celle qui place la Divinité en tête de toutes les lois, de toutes les pratiques, de toutes les actions, et maintient sans cesse l'idée de Dieu comme principe de toutes les autres.

Or, comme c'est par les sens qu'il est nécessaire de parler au plus grand nombre des hommes, l'art de bâtir est de tous les arts celui qui s'est trouvé le plus propre à ce genre d'enseignement sensible et matériel. La supériorité de la demeure divine sur les habitations des mortels semble leur rappeler à tout instant la distance qui sépare les créatures du Créateur, et, en faisant dominer son temple si fort au-dessus de leurs têtes, rend l'idée de son existence et de sa puissance toujours présente à leurs yeux comme à leurs esprits.

Ce qu'on vient de dire n'a rien de systématique. C'est la pure et simple exposition d'un fait qui existe chez toutes les nations de la terre, que l'on remarque dès les premiers âges des premières sociétés, dont les nombreux vestiges n'ont pu encore être anéantis par le laps des temps, et dont les ruines les plus antiques nous ont conservé les plus éclatans témoignages.

Que trouve-t-on, en effet, lorsqu'on parcourt le globe, dans tous les lieux où des restes de constructions attestent l'existence de peuples dont les noms, effacés de la mémoire des hommes, ne vivent plus que dans quelques récits de l'histoire? Que sont ces blocs énormes, gisant à terre depuis une multitude de siècles, comme des pierres tumulaires, témoins en quelque sorte éternels, chargés d'apprendre au voyageur qu'il y eut là un empire? Ce sont les débris de ses *temples*. Tout s'est anéanti, on ne découvre plus aucun vestige reconnoissable d'habitations: pourquoi partout en remarque-t-on des demeures divines? C'est parce que l'art de bâtir avoit toujours mis en œuvre dans ces monumens, et les matériaux les moins destructibles, et les moyens les plus propres à assurer la solidité de leur emploi. Leur grandeur et la vaste étendue de leurs dimensions, en offrant peut-être plus de prises aux attaques du principe destructeur, n'ont pas laissé de protéger les témoignages de leur antique existence, et partout la terre a conservé les fondations, dépositaires de la grandeur et de la magnificence de leurs plans comme de leurs élévations.

C'est dans l'érection des *temples* et dans la diversité de leurs formes que le génie de chaque peuple semble avoir épuisé tout ce qu'on peut imaginer de propre, en architecture, à élever le sentiment et l'esprit des hommes au niveau de la grande idée que l'ouvrage de l'art doit représenter. Ici des édifices pyramidaux qui aspirent, par leur procérité, à porter jusqu'au ciel les yeux et les pensées du spectateur. Là, des masses de rocher taillées et travaillées comme pour être des emblèmes de l'éternité. Ailleurs, des bancs de pierre et de montagne perforés, comme pour assurer aux *temples* une durée égale à celle de la nature. Dans d'autres pays, de nombreuses enceintes élevées en amphithéâtre, autour de la colline surmontée par l'autel. Chez quelques peuples, des terrains consacrés en plein air, et enclos d'épaisses et solides murailles qui ont survécu à plusieurs générations d'États et de royaumes. Ainsi, partout l'idée de Dieu se trouve écrite, par l'art de bâtir, en caractères jusqu'à présent ineffaçables, et qui nous prouvent que le *temple* fut, toujours et partout, l'édifice le plus considérable.

Si des travaux antiques ou de pays éloignés nous passons à ce qui s'est fait dans les temps plus rapprochés du nôtre, et à ce qui existe dans les contrées que nous habitons, nous verrons de même les édifices sacrés, non-seulement occupant la première place dans les entreprises de l'art de bâtir, mais présentant au milieu de toutes les villes une grandeur, une élévation et un luxe de travail qui peuvent défier les travaux du même genre dans les siècles antérieurs. Nous voulons parler de ces vastes constructions du moyen âge, qui, sous la fausse dénomination de *gothiques*, élèvent encore aujourd'hui leurs masses et leurs sommités audacieuses au-dessus des édifices de toutes les villes de l'Europe. Lorsque le goût de la belle architecture reparut avec celui des autres arts de la Grece et de Rome, une noble émulation s'empara de tous les peuples modernes, et ce fut à qui adapteroit avec plus de succès les formes régulières des ordonnances, des plans et des élévations des *temples* de l'antiquité classique, aux convenances et aux besoins du christianisme. Des prodiges de dépenses, de grandeur et de richesse, en ce genre, ont distingué tous les siècles et tous les pays depuis le renouvellement du bon goût. Toute l'architecture antique a été mise à contribution pour fournir à la

composition des nouveaux *temples* de quoi réunir, avec des ensembles jusqu'alors inconnus, tous les genres de solidité dans la construction, de grandeur dans les intérieurs, de magnificence extérieure et de hardiesse dans l'élévation des masses. De somptueux péristyles ont annoncé leurs entrées, de riches ordonnances ont décoré leurs enceintes, de vastes et brillantes coupoles élancées dans les airs ont étendu leur aspect à des distances prodigieuses. Enfin, pour résumer ceci en deux mots, le chef-lieu du christianisme a érigé sur les débris de l'antique Rome le *temple* et la coupole de Saint-Pierre, monument qui n'eut point d'égal dans l'antiquité, et qui très-probablement n'aura jamais de rival dans la suite des âges.

Ce préambule a eu pour objet de faire entendre quelle immense matière seroit celle d'un ouvrage qui comprendroit l'histoire générale des *temples*, les notions diverses qui se rapporteroient, dans une telle étendue de temps et de pays, à leurs formes, à leur structure, à leurs emplois, à leurs mesures, à leur goût, à leurs ornemens, etc. Ce n'est donc pas sans raison que nous avons esquissé en raccourci le point de vue d'une semblable histoire. On a déjà compris que nous nous sommes proposé d'expliquer par-là pourquoi l'article TEMPLE, dans ce Dictionnaire, ne sauroit approcher de la proportion qu'exigeroit, même dans le plan le plus succinct, l'universalité des connoissances qui s'y rapportent.

Nous avons encore une autre raison à rendre de la mesure étroite dans laquelle nous avons dû circonscrire ici les notions du mot *temple*. Nous n'aurions pu, en effet, que répéter les nombreux détails qui ont été déjà donnés dans cette matière à chacun des articles, soit de ceux que nous avons consacrés sous leurs titres, à chacune des architectures plus ou moins anciennes ou modernes, que l'on connoît sous un nom particulier, soit de ceux qui contiennent des descriptions de *temples* existans encore dans les ruines de toutes les villes antiques dont les noms font partie de la nomenclature générale de ce Dictionnaire, soit enfin de ceux où nous avons embrassé la biographie des célèbres architectes, et dès-lors les notions descriptives et critiques de leurs monumens.

L'architecture d'ailleurs, à laquelle ce Dictionnaire doit surtout rapporter les recherches de tout genre qui en font l'objet principal, étant l'architecture devenue universelle, c'est-à-dire celle des Grecs, la seule qui ait des principes fondés en raison et un système applicable aux besoins de tous les pays, nous nous bornerons à faire connoître dans cet article l'origine des *temples* grecs, les variétés, les élémens de leur construction et les variétés de leurs développemens.

NOTIONS HISTORIQUES

SUR L'ORIGINE DES TEMPLES GRECS, ET LES ÉLÉMENS DE LEUR CONSTRUCTION.

Si l'on s'en rapporte à un certain instinct primitif, dont on retrouve des traces dans l'histoire des plus anciens peuples connus, les hommes eurent d'abord un culte aussi simple que l'étoient leur intelligence et l'état de leur société. Très-naturellement, dans les pays de montagnes, ce fut sur quelque sommet élevé que le besoin d'adresser des hommages au grand Être dut en rassembler les adorateurs. C'étoit, comme la Bible nous l'apprend, sur les lieux hauts que la superstition, chez tous les peuples voisins du peuple juif, avoit établi ses autels et ses sacrifices. Un grand nombre de documens, de vestiges plus ou moins authentiques, et d'usages postérieurs, traditions de pratiques plus anciennes, nous permettent de conjecturer qu'en Grèce les sommets des montagnes furent aussi les premiers lieux sacrés, la plupart ayant reçu cette destination de quelques aventures mythologiques auxquelles l'imagination avoit donné naissance et que depuis une pieuse crédulité n'avoit pas manqué d'accréditer.

Le premier *temple* aura donc été un simple terrain consacré par un autel, où se faisoient les sacrifices, où se déposoient les offrandes. Ce terrain ne s'appela point autrement que *lieu sacré*, *hieron* en grec. Très-naturellement, on l'entoura postérieurement d'une enceinte quelconque. On croit retrouver encore aujourd'hui quelques-unes de ces enceintes dans les restes de murailles construites en grosses pierres polygones. Bien qu'il y ait un grand abus de critique à prétendre que partout où l'on trouve de ces vestiges et de ces matériaux il y eut un *hieron* ou enceinte sacrée, comme si mille autres raisons n'avoient pu faire employer le même genre de bâtisse à d'autres objets, on peut se prêter à croire que la religion, tout en changeant et de culte et de forme, aura pu faire durer long-temps les restes de ces lieux consacrés par d'antiques souvenirs.

L'*hieron*, entendu comme enceinte sacrée, a dû subsister dans les usages religieux, et constituer exclusivement le *temple*, tant qu'un simple autel fut l'unique signe du culte, le seul point de centre des cérémonies. On voit qu'il devoit suffire aux besoins des premières sociétés, et sa position à ciel découvert n'exigeoit rien de plus.

Je n'examinerai point ici (tant la recherche seroit longue et inutile au but que je me propose), si, dans la suite même des temps, ce culte en plein air, sur le terrain sacré enclos de murs, dut subsister, et jusqu'à quel point il s'en conserva des traces. Rien n'est durable comme les usages religieux, et sans doute plus d'une superstition l'aura perpétué dans plus d'un endroit. Je ne cherche ici qu'à rendre compte des causes probables qui influèrent à la fois sur les pratiques du culte et, par suite, sur la formation des *temples*.

Or, j'en crois voir une très-vraisemblable dans l'idolâtrie proprement dite, ou le culte des idoles. On ne sauroit affirmer que, surtout dans les premiers âges de la Grèce, l'enceinte sacrée n'admettoit au-

cune figure en présence de l'autel. Mais ce qu'il est fort permis de croire, c'est que dans un temps où la première pierre, le premier tronc d'arbre plus ou moins façonné, pouvoit tenir lieu de simulacre, on ne s'occupa guère de mettre à couvert d'aussi informes idoles. L'idée d'un *temple*, comme bâtiment construit, ne dut se présenter que lorsque le progrès dans l'art des figures taillées eut commencé à donner à la Divinité une personnification assez sensible pour qu'on pût, et prendre l'image pour une réalité, et porter quelque soin à sa conservation en lui procurant une demeure.

De cet usage aura dû dater, ce nous semble, le besoin et dès-lors l'usage du *temple* construit, c'est-à-dire du terrain sacré, réduit, selon les lieux, à une moindre étendue. C'étoit toujours l'*hieron* dans son sens naturel et primitif; mais sa nouvelle destination lui fit donner le nom de *naos* en Grèce. Plus l'art de la sculpture, par le développement progressif de l'imitation, parvint à perfectionner la forme des idoles, plus l'imagination des peuples crut y voir le dieu lui-même, et plus il devint nécessaire de lui donner une habitation conforme à son importance, à la grandeur et à la beauté de l'image. Le *temple* fut donc assimilé à une maison. De là la différence qu'on doit mettre dans l'interprétation des textes grecs, entre les deux termes principaux *hieron* et *naos*. L'*hieron*, entendu comme enceinte sacrée, avoit existé d'abord et put continuer encore d'exister sans *naos* ou habitation divine. Le *naos* exista souvent sans enceinte sacrée; mais comme, considéré en tant que bâtiment, il renferme encore lui-même un terrain sacré dont il devient l'enceinte, et comme le mot général *hieron* ne signifie que lieu sacré, il est à croire que le nom de *naos* aussi bien que celui de *hieron* a pu être donné à des *temples* construits sans enceinte à l'entour, ainsi qu'à des enceintes sans bâtiment; et une multitude de passages prouvent ce double emploi. C'est à une critique exercée et sans système qu'il appartient de discerner dans quel sens ce mot doit souvent être entendu.

Nous croyons donc voir dans le progrès de l'art des idoles en Grèce, et dans l'accroissement de leur culte, l'origine du besoin d'avoir des *temples* construits pour devenir l'habitation du dieu. La statue de la divinité devint alors le point de centre du culte, ce qui n'empêcha point l'autel, placé en plein air, d'être le lieu des sacrifices, et les cérémonies religieuses d'être pratiquées en dehors. Or, voilà ce qui expliquera quelle fut, par la suite, la conformation des plus vastes *temples*, et pourquoi le plus grand luxe de l'architecture dut se porter à leur extérieur.

Pour le présent, il nous suffit de voir comment et pourquoi le dieu, devenu idole à figure humaine, fut encore assimilé aux hommes, par le besoin d'avoir une habitation. Or, dès qu'on fit d'un *temple* une habitation, il fut tout naturel qu'elle prît la forme des maisons. C'est ce que la suite nous montrera.

Mais je ne peux m'empêcher de m'arrêter à ce point, qui paroît d'autant plus certain que les faits subséquens permettent de remonter à leurs précédens, pour faire observer une des différences caractéristiques de l'architecture grecque avec l'architecture de l'Egypte, d'où une critique routinière prétend faire venir les modèles des arts de la Grèce. Mais, dans le fait, il n'y a entre les ouvrages des deux nations, en ce genre, d'autres ressemblances que celles de certains élémens, qui ne peuvent point ne pas être communs à tous les hommes, même lorsqu'ils n'ont aucune communication entre eux.

La différence dont je veux parler me paroît être résultée de la dissemblance même du type primitif donné par les symboles du culte ou par les premiers objets sous la forme desquels l'idée de la Divinité fut rendue sensible. Il paroît constant que le polythéisme sera né des rapports divers sous lesquels on se figura les attributs des puissances et des propriétés de l'Être suprême. On convient que les idées morales et métaphysiques furent fixées en Egypte dans son écriture hiéroglyphique, et exprimées par la forme matérielle des corps et surtout des animaux, qui devinrent, dans l'imitation qu'on en fit, les images sensibles des diverses combinaisons de l'intelligence. Dès-lors on s'explique aisément comment une figure d'animal connue pour exprimer telle vertu, telle qualité, sera devenue, dans son application aux choses divines, une figure consacrée, où sans doute on auroit dû voir, non la chose elle-même, mais celle qu'elle signifioit. De l'habitude d'honorer dans le signe imitatif d'un animal un des attributs de la Divinité, le peuple ignorant aura dû bientôt passer jusqu'au respect pour le signe matériel (ce qui arrive presque partout). Mais qui pouvoit alors s'opposer à ce que l'on transportât au modèle le respect qu'on avoit pour son image, et qu'on ne le prît lui-même, en toute réalité, pour être un symbole vivant de la chose signifiée? De là sera provenu ce qu'on appelle le culte des animaux.

Or, il paroît qu'on est d'accord que dans chaque genre de *temple* en Egypte il y avoit un animal sacré qu'on entretenoit en vie. Tels étoient, entre autres, l'épervier, l'ibis, le vautour, le crocodile, le cynocéphale, le chien, le bœuf, etc. Les restes des *temples* de l'Égypte, encore en très-grand nombre, ont conservé ce qui dut être l'espèce de sanctuaire propre à de pareilles divinités. Les Grecs le nommèrent *secos*. C'étoit un très-petit local, privé le plus souvent de la lumière du jour, et qui ne ressemble pas mal à ce que nous nommerions dans nos ménageries une loge. Ce local étoit, par le fait, sans rapport avec l'ensemble de tous les bâtimens, beaucoup plus considérables, qui, ajoutés les uns en avant des autres et probablement dans des temps divers, servoient d'antécédens au petit secos occupé par l'animal. Rien, comme on le voit, ne put en ce genre ni servir de modèle aux Grecs dans la disposition de leurs *temples*, ni leur inspirer la moindre imitation. Chaque *temple* naquit en chacun des deux pays d'un principe divers et se forma sur un type qui lui fut originairement particulier.

Le *temple* grec fut donc dans l'origine une maison préparée pour l'habitation d'un dieu que l'art avoit déjà façonné sur le modèle de la figure humaine.

C'est peut-être là, quoique je ne sache pas qu'on l'ait jusqu'ici remarqué, la raison la plus simple et la plus naturelle de la différence caractéristique qu'on est forcé de reconnoître entre la disposition du *temple* égyptien et celle du *temple* grec, et entre les principaux élémens de leur disposition.

Au mot Architecture nous avons essayé de ramener à quelques principes originaires, tels que ceux des premières habitudes, des besoins locaux et des ressources naturelles à diverses contrées, les formes les plus caractéristiques sous lesquelles se distinguent certains modes d'architecture. Nous avons attribué en partie à l'usage des excavations souterraines en Egypte la simplicité, la massivité et le manque presque absolu de projections dans les masses que nous présentent les monumens construits de ce pays. De pareilles théories ne doivent jamais être prises trop à la lettre, ni entendues dans le sens absolu d'une démonstration. Nous avons d'ailleurs, pour expliquer le genre de couronnement des édifices égyptiens, mis en avant la rareté des bois, qui dut faire trouver dans la pierre seule, et dans son seul emploi, une manière d'être et une conformation toutes différentes du système de bâtir en Grèce. On peut ajouter encore à ces causes originaires et déterminantes de l'art de bâtir, l'usage, dicté par le climat, de terminer les maisons en terrasse, usage qui s'est perpétué et qui se perpétuera tant qu'il sera favorisé par un ciel habituellement sans nuage. Aussi a-t-on remarqué que non-seulement tous les *temples* en Egypte, ou pour mieux dire tous les corps de bâtimens qui composèrent leur ensemble, sont uniformément couverts en terrasse, mais qu'on n'a pas encore découvert dans ce pays la moindre indication de ce qu'on appelle un fronton.

Nous ne répèterons pas ici que le fronton, image du toit, est tout à la fois la représentation de la charpente qui forme les couvertures en bois, et la preuve de l'emploi immémorial du bois dans les *temples* de la Grèce. Comme on ne sauroit se refuser à croire que les habitations particulières, dès les premiers âges, y furent en bois, il est tout aussi nécessaire de croire que les premières demeures préparées aux premiers simulacres des dieux furent des constructions du même genre. Les premiers *temples* se composèrent donc de simples murs dont le bois formoit l'élévation, et que surmontoit un toit composé de solives inclinées venant s'appuyer sur les pièces de bois horizontalement posées, qui depuis donnèrent naissance à l'architrave, dont le nom qu'il porte apprend l'origine. Les deux extrémités du toit en longueur formèrent les deux frontons antérieur et postérieur, et voilà de toute nécessité le premier *temple* grec.

Comme, par une suite d'inductions et de preuves indubitables, ce premier *temple*, répétition évidente de la maison alors en usage, nous révèle dans son type originaire le système que l'architecture s'appropria en développant et perfectionnant son modèle, l'architecture va nous donner à son tour l'histoire du *temple* en Grèce, celle de son accroissement, de son développement, de ses variétés et de ses diverses compositions.

Mais aurons-nous besoin d'aller interroger dans toutes les contrées les restes de ce nombre prodigieux de *temples*, ouvrages d'un si grand nombre de siècles? On sent combien un tel rapprochement seroit difficultueux et long. Puis, qui nous assureroit, vu l'immense destruction qui a eu lieu en ce genre, que le hasard nous auroit conservé un exemple complet de chacune des diversités auxquelles ces monumens furent soumis?

Eh bien! un seul traité d'architecture, celui de Vitruve, va nous mettre à même de parcourir toutes les diversités du *temple* grec, depuis le plus simple et le plus petit, d'après la seule autorité de quelques faits, jusqu'à celui que des restes encore existans nous font connoître comme étant ce que l'art a conçu et exécuté de plus grand et de plus riche.

Or, cette énumération descriptive de tous les genres de *temples* qu'a produits l'architecture grecque, bien qu'extraite d'un chapitre ou deux de Vitruve, nous croyons qu'elle doit suffire à l'histoire complète de cette partie de l'art, pour plus d'une raison. D'abord, c'est qu'instruit dans son temps mieux qu'on ne peut l'être aujourd'hui sur une matière pour laquelle il avoit fait des recherches, Vitruve a dû être à portée de connoître toutes les variétés qu'il avoit intérêt de rassembler. Disons ensuite que les rites religieux avoient, tant en Grèce qu'à Rome, prescrit un certain nombre d'espèces, de formes et de dispositions pour les édifices sacrés, sur lesquelles l'art s'exerçoit librement quant à ce qui est proportion, dimension, ornement et goût, mais toutefois d'après certains types donnés, qui évidemment ne furent pas très-nombreux et que tout architecte devoit connoître. Enfin, deux autres considérations viennent témoigner en faveur de l'exactitude de Vitruve. La première est que toutes les espèces de *temples* dont il nous a donné l'idée et la description ont retrouvé leurs homonymes et leurs pareils dans les restes encore assez nombreux que le temps n'a pu achever de détruire sur le sol d'un grand nombre de villes antiques. La seconde, c'est qu'entre tous ces monumens parvenus jusqu'à nous on peut douter qu'il s'y en soit trouvé d'une espèce étrangère à ceux que renferme l'analyse de l'architecte romain.

NOTIONS HISTORIQUES ET THÉORIQUES

SUR LES VARIÉTÉS DE DÉVELOPPEMENT DU TEMPLE GREC.

Nous avons vu que la nature des choses, que les faits et l'histoire s'accordent à nous donner une idée

précise de ce que dut être dans sa conformation et sa construction le *temple* primitif en Grèce. Le système constant et universel de l'architecture grecque perfectionnée ne nous a pas permis de supposer qu'il ait pu être autre chose qu'un assemblage de bois de charpente, dans ses murs et dans sa couverture. Vitruve nous a conservé un nouveau témoignage de cette origine et de cette constitution première, dans les notions qu'il nous donne du *temple* toscan, dont la structure, selon toutes les apparences, s'étoit perpétuée en Etrurie et s'étoit propagée à Rome. Or, l'on sait que les arts de l'Etrurie ne furent en tout genre, comme sa langue, son écriture et sa mythologie, qu'une émanation très-ancienne des pratiques et des usages de la Grèce. Eh bien, ce *temple* toscan décrit par Vitruve étoit un composé de bois de charpente. Des poutres en bois formoient sa toiture, ses combles et son entablement.

Ainsi peut-on affirmer que la chose avoit eu lieu fréquemment en Grèce avant une certaine époque. Polybe nous apprend que, Dorimaque étant arrivé au *temple* de Dodone, brûla ses colonnes ou ses portiques, selon qu'on voudra entendre le mot *στοας*; et comme il ajoute qu'il renversa ensuite la *cella*, *τὸν ἱερὸν οἶκον*, il est à croire que la cella étoit environnée de colonnes en bois. Plus d'un passage de Pausanias fait mention de colonnes de bois conservées, comme témoins de l'ancien usage, dans les édifices en pierre qui succédèrent à leurs antiques modèles. On peut même croire que l'usage des colonnes aux frontispices du *temple* ne fut pas dans les premiers temps d'une nécessité absolue. Lorsqu'un sommier en bois, vu le peu de largeur de ces constructions, put sans aucun inconvénient s'étendre d'un mur à l'autre, il y eut, comme la simple nature l'indique, un vestibule couvert en avant de la porte, qui se trouva reculée sous cet abri.

Ce fut là que prit naissance le premier *temple* à ordonnance régulière, selon la classification de Vitruve; je veux parler du *temple* qu'il appelle *in antis*. Très-naturellement, lorsque la maison du dieu acquit de plus grandes dimensions, tant en longueur qu'en largeur, le sommier, ou la plate-bande dont on vient de parler, eut besoin d'être soulagé dans sa portée par des supports verticaux ou des bois debout, qui furent les colonnes primitives. Mais il est encore plus évident que, lorsque la pierre fut dans la suite substituée au bois, l'architrave en pierre n'aura pu remplacer la plate-bande en bois que par une réunion de blocs qui exigèrent plus impérieusement l'emploi des colonnes d'une *ante* à l'autre, c'est-à-dire de la tête d'un des murs latéraux du *temple* à la tête de l'autre mur. (*Voyez* ANTE.)

Tout, dans les ouvrages de l'homme, et surtout dans ceux de l'architecture, ayant dû aller progressivement du simple au composé, il nous a paru naturel, en suivant les résultats de cette loi générale pour la formation des *temples* en Grèce, de placer le *temple in antis* comme le premier, dans les inventions de l'art, ainsi que Vitruve le place en tête dans l'ordre de leur composition. Cependant la succession des inventions et des compositions de ce genre ne fut pas telle, qu'un genre plus varié et plus composé dût faire tomber dans l'oubli celui qui l'étoit moins. Au contraire, la diversité des besoins et des circonstances, qui toujours ont dû présider à la confection des *temples*, fit concourir entre elles toutes les sortes de dispositions auxquelles les progrès des sociétés donnèrent lieu. Or, celle qui, dans l'ordre naturel des choses, fut la première, n'en continua pas moins d'être employée lorsque les besoins et les convenances l'exigèrent. Il n'y eut de changé que ce que le perfectionnement de l'art dut y ajouter d'ordre et de régularité.

Ainsi le *temple in antis* (ou, comme les Grecs l'appeloient, *ἐν παραστάσιν*) reçut aux têtes de ses murs latéraux la forme d'un pilastre correspondant, par ses détails et ses profils, à ceux des colonnes intermédiaires, dont Vitruve porte le nombre à deux, quoique rien n'ait pu empêcher d'y en placer davantage. Mais on doit observer que Vitruve, dans sa classification méthodique, a eu aussi l'intention de soumettre ses exemples à une progression de richesse comme de grandeur. Le *temple à antes* paroît donc avoir été en usage dans tous les temps. Tel étoit à Athènes celui dont il s'est conservé des restes fort considérables, et que Stuart, dans son premier volume des Antiquités de cette ville, appelle *temple sur l'Ilissus*. Vitruve nous apprend qu'il y en avoit un de ce genre, entre les trois *temples* de la Fortune, que l'on voyoit près de la *porta Collina*, aujourd'hui *porta Salara*.

La construction des *temples*, en Grèce, dut suivre les progrès de la population et de la richesse du pays. Tant que les hommes restèrent divisés en bourgades, le *temple in antis*, construit en bois, put suffire aux besoins du culte. Nous en dirons autant du second genre de *temple*, qu'on appela *prostyle* parce qu'on y substitua à chaque pilastre des antes formant la tête des murs latéraux une colonne isolée, laquelle, s'alignant avec les deux colonnes du milieu, donna au front du *temple* un vestibule ouvert des deux côtés, et ce que nous appelons aujourd'hui un péristyle isolé. L'architecture a conservé, et dans de grandes proportions, trop d'exemples de ce genre de frontispices de *temple* pour qu'on ait besoin d'en citer ici. La composition du *temple* grec acquit bientôt un accroissement, dans la répétition qu'on fit du *prostylon* à la face postérieure de l'édifice, en sorte qu'il eut deux entrées parfaitement semblables, deux vestibules à colonnes isolées et surmontées d'un fronton. Ce genre de *temple*, qu'on nomma *amphiprostyle*, est le troisième dans l'ordre que leur assigne la classification de Vitruve. Très-probablement, long-temps avant que l'architecture ait été réduite en art par l'importance que dut exiger le travail de

la pierre, les *temples* dont on vient de parler avoient reçu, dans le travail du bois, des formes déjà determinées et une sorte de régularité.

Nous avons déjà eu l'occasion d'expliquer (*voyez* Architecture, Cabane) comment ce qu'on appelle la cabane en bois devint le modèle de l'architecture, et comment les colonnes, les chapiteaux, les frontons, les entablemens et toutes les parties de la modénature, avoient dû être façonnés dans leur configuration, et même leurs proportions, de manière que l'art n'eut plus qu'à déterminer et à polir, si l'on peut dire, dans des matières plus précieuses, l'ébauche des édifices en bois. Fixer à cette sorte d'élaboration une époque précise, seroit, surtout aujourd'hui, une prétention d'autant plus vaine, que de pareils travaux, résultats d'une succession d'épreuves et de tentatives, ne sauroient avoir eu de date. On est assez porté à croire que ce fut après la guerre des Perses, qui avoient incendie beaucoup de *temples* en Grèce, que l'architecture en pierre prit tout son développement dans les *temples*.

Alors effectivement nous voyons s'agrandir outre mesure les images des dieux. C'est de cette époque (ainsi que nous l'avons montré dans notre ouvrage du *Jupiter Olympien*) que datent ces statues colossales d'or et d'ivoire, et ces trônes qui firent, dans des compositions plus ou moins semblables, l'ornement de presque tous les sanctuaires. Il fallut que l'agrandissement des *temples* suivît celui des simulacres divins.

La dimension du local destiné à la demeure d'un dieu colossal exigea l'accroissement de l'extérieur, soit pour que le dehors répondît à la magnificence du dedans, soit pour donner une plus haute idée du culte, soit pour la commodité des cérémonies et de ceux que leur pompe devoit y appeler et y réunir. De là probablement cette disposition du quatrième genre de *temple*, je veux dire, selon Vitruve, le *temple périptère*.

Il fut dans la nature de l'architecture, et on doit le dire aussi des autres arts, en Grèce, de rester fidèle au type originaire de sa formation. Sortie d'un germe fécond, celui de la construction en bois, où se trouvèrent réunis les deux principes d'unité et de variété, elle ne fit, dans le cours des siècles, que tirer les conséquences de l'un et de l'autre. Si l'on considère cet art particulièrement dans l'un de ses plus grands résultats, celui de la disposition des édifices sacrés, on ne sauroit s'empêcher d'admirer comment à l'instar de la nature, dont il sembla s'approprier les lois qu'elle suit dans la production des êtres, il réussit, par une suite de développemens successifs, à faire arriver ce qu'on peut imaginer de plus chétif, au point de ce qu'on peut inventer de plus magnifique : de telle sorte que l'élément primitif se retrouve toujours entier, toujours visible dans ses diverses transformations. Ainsi dans l'arbre dont les rameaux multipliés s'étendent sur le champ qu'il ombrage, on reconnoît toujours le frêle arbrisseau qui en renfermoit l'espérance.

Lorsque des colonnes isolées, placées aux deux fronts du bâtiment sacré, eurent procuré tout à la fois un abri utile et un aspect agréable, l'analogie toute seule dut suggérer d'ajouter aux deux flancs de l'édifice, et le même agrément et la même utilité. Deux files de colonnes ainsi placées auroient par trop rapetissé l'intérieur du *naos*, si ses deux fronts n'eussent eu que les quatre colonnes du *prostylon;* et voilà pourquoi Vitruve enseigne de donner six colonnes de front au *temple* périptère. Ces deux colonnes étoient nécessaires pour former la galerie circulant à l'entour. Du reste, il faut encore observer, et les monumens nous le prouvent, que cette règle de Vitruve n'est qu'une condition de l'ordre méthodique qu'il a suivi comme pour rendre compte de la formation progressive du *temple*.

Le sens du mot *périptère* et l'emploi du mode qu'il exprime sont tout-à-fait indépendans du nombre de colonnes que peuvent comporter les deux côtés antérieur ou postérieur du *temple*. Le mot, par sa composition, ne signifie autre chose qu'édifice avec des ailes. Ces colonnades latérales sont en quelque sorte au bâtiment ce que les ailes sont à l'oiseau. Ainsi un *temple* est périptère lorsqu'il est environné dans tout son pourtour de colonnes isolées formant galerie continue, et les monumens de l'antiquité encore existans nous montrent des *temples* périptères à huit colonnes de front. Tel étoit le *temple* de Minerve à Athènes. Si nous en jugeons cependant par les restes très-nombreux de *temples* grecs, il est vrai de dire que le plus grand nombre des périptères sont à six colonnes de front. Sans entrer ici à cet égard dans un dénombrement qui seroit étranger et à la question et à l'objet de cet article, nous pouvons citer comme périptères exastyles les *temples* de Thésée à Athènes, de la Concorde et de Junon à Agrigente, de Cérès à Ségeste, de Corinthe, de Sunium, et deux *temples* de Pestum, etc.

Du reste il faut dire que la disposition périptère devint, et pour la magnificence extérieure des *temples*, et pour l'effet de l'architecture, ce que l'art pouvoit imaginer de plus riche et de plus simple à la fois, de plus capable de donner une haute idée des demeures divines. Dans aucune autre disposition, l'emploi des colonnes ne sauroit se montrer avec plus de grandeur, de noblesse et d'harmonie. Le génie de l'art n'a pu rien inventer depuis, dans les temps anciens et modernes, qui égale cette création des Grecs.

Cependant tel fut l'esprit de leur architecture, et du modèle sur lequel elle s'étoit formée, que toujours libre sous les entraves des lois qu'il devoit suivre, l'artiste fut le maître d'en modifier les applications au gré des besoins et des convenances que les temps et les lieux pouvoient présenter. Lorsque, dans un même espace donné, le *temple* réclama une plus grande étendue pour l'intérieur de la *cella*, Vitruve

nous apprend que l'architecte eut la liberté d'augmenter la largeur de cet intérieur aux dépens de l'espace qu'auroit occupé la galerie formée par la colonnade environnante. On supposa alors que le mur de la *cella* se seroit interposé dans les entrecolonnemens du *péripteron*. De là l'usage des colonnes engagées, dont on a pu par la suite faire abus, mais qu'on ne sauroit blâmer dans plus d'une occasion. Cette pratique donna naissance au *pseudopériptère* ou faux périptère, ainsi nommé parce que cette disposition de colonnes engagées dans le mur, tout à l'entour du *temple*, n'est véritablement qu'une image réduite, une représentation simulée du vrai périptère. Plus d'un exemple antique de cette disposition de *temple* est parvenu jusqu'à nous. Le vaste *temple* de Jupiter Olympien dans la ville d'Agrigente fut un pseudopériptère, comme nous l'avoit appris sa description par Diodore de Sicile, et comme nous l'ont confirmé quelques fragmens conservés dans ses ruines. Ici une cause, autre que celle dont Vitruve a fait mention, motiva cette disposition. L'énorme dimension de ce *temple* auroit exigé, dans l'emploi ordinaire de colonnes isolées, des entrecolonnemens proportionnés; mais leur largeur eût été hors de mesure pour des plates-bandes monolithes, avec la nature et l'étendue des pierres du pays. Les colonnes adossées n'offrant qu'un demi-diamètre, les blocs multipliés qui composent les plates-bandes de l'architrave trouvèrent un point d'appui et une liaison dans le mur de la *cella*. Nous citerons encore comme exemple d'un pseudopériptère le *temple* appelé la *maison carrée* à Nîmes, et à Rome celui qu'on appelle *de la Fortune virile*.

Le plus haut degré de richesse d'architecture qu'ait atteint en Grèce le *temple* proprement dit, ou considéré comme corps isolé de construction, consista dans la disposition du *diptère*, ou ayant double rang d'ailes, c'est-à-dire une double file de colonnes latérales, et par conséquent deux rangs de galeries ou premenoirs circulant à l'entour. Cette disposition, qui exigeoit également une multiplication de colonnes aux deux façades antérieure et postérieure du *naos*, ne paroît avoir dû s'appliquer qu'au moindre nombre de *temples*, ou à ceux qui furent à la fois les plus célèbres et les plus dispendieux. Vitruve en cite deux exemples, l'un dans Rome, au *temple* dorique de Quirinus; le second, et de beaucoup le plus fameux, fut celui de Diane à Ephèse, construit par Ctésiphon selon l'ordre ionique.

Mais l'architecture adopta encore ici, et par plusieurs raisons au nombre desquelles il est permis de compter celle de l'économie, une liberté à peu près du même genre que la précédente. Ermogène d'Alabande fut l'auteur de cette innovation, qui consista dans la suppression de la file de colonnes intérieures, ce qui donna à la galerie environnante la largeur de deux entrecolonnemens. Aussi appela-t-on ce *temple* pseudodiptère, ou faux diptère. Ermogène avoit construit dans ce système le *temple* de Diane à Magnésie, et l'on en voyoit du même genre un autre d'Apollon, bâti par l'architecte Mnesthès.

A ces diverses espèces de *temples*, tous construits sur un plan quadrilatère, il faut joindre celle des *temples* circulaires.

Pour ne parler d'abord que de ceux dont le circuit consistoit en colonnes, il y en avoit de deux sortes, ceux qu'on appeloit *monoptères*, et ceux qu'on nommoit *périptères*.

Le *temple* circulaire *monoptère* étoit ainsi désigné, non par opposition au diptère, c'est-à-dire non parce qu'il n'avoit qu'un rang de colonnes au lieu de deux, mais parce qu'il consistoit uniquement en ce seul rang, et qu'il n'avoit point de mur ou de *cella*. C'est de ce genre qu'étoit sans doute le *temple* appelé de Sérapis à Pouzzol, dont la colonnade circulaire subsiste encore dans les restes qui s'en sont conservés, et où rien n'indique qu'il y ait eu un mur, et où tout prouve le contraire. Cette sorte de *temple* n'avoit point de couverture.

Le *temple* circulaire périptère avoit, comme le *temple* périptère de forme quadrangulaire, une *cella* construite et environnée d'un rang de colonnes. Tels sont, à Rome, le *temple* dit de Vesta, et à Tivoli celui qu'on a appelé de la Sibylle. L'intérieur se terminoit en coupole qu'on appeloit *tholus*, et selon Vitruve ce *tholus* recevoit pour couronnement extérieur un fleuron.

Mais outre ces sortes d'édifices, soit formés, soit entourés de colonnes, il faut compter au nombre des *temples* circulaires d'autres grands monumens qui, tels que le Panthéon de Rome, auroient été beaucoup plus multipliés qu'on ne pense s'il falloit regarder comme ayant été jadis des *temples* une très-grande quantité de constructions terminées en coupole, qui existent dans les ruines antiques de Rome, de Pouzzol, de Baïes et autres villes. Il est probable qu'on a pu leur appliquer souvent à tort le nom de *temple*; cependant le Panthéon dont on vient de parler autorise à croire que plusieurs de ces édifices circulaires furent consacrés à la Divinité. Le magnifique frontispice en colonnes qu'Agrippa avoit élevé en avant de ce *temple*, dédié à tous les dieux, ne laisse aucun doute sur cette destination. On sait encore qu'il l'avoit mis particulièrement sous la protection de Jupiter Vengeur et de Cybèle.

Pausanias fait mention en Grèce de plus d'un édifice circulaire terminé en coupole, et affecté à des usages autres que ceux de la religion. Il en est toutefois qui purent réunir une destination religieuse à un emploi politique. Il seroit d'ailleurs peu conforme à une saine critique de conclure rigoureusement que les Grecs n'eurent et ne connurent pas telle ou telle sorte d'édifice, de cela seul qu'on n'en découvre plus aujourd'hui de vestiges. Trop de raisons seroient à rendre de ce manque d'autorités, et le détail de ces raisons alongeroit inutilement cet article.

Il faut le terminer par la mention de ce qui nous paroit avoir dû former dans l'antiquité ce qu'elle a produit de plus grand, de plus magnifique, et de plus dispendieux en fait d'edifices sacrés. Nous voulons parler des *temples* à péribolcs.

Ainsi allons-nous voir que cette sorte de complément du luxe architectural des Grecs fut comme la dernière conséquence du principe originaire du *temple*, comme le plus haut développement du germe qui lui donna naissance. L'idée de péribole nous ramène en effet à l'idée primitive d'où nous avons vu, d'après les faits historiques et l'autorité des traditions, sortir successivement toutes les productions de l'art. Une enceinte consacrée sous le nom d'*hieron* (lieu saint) fut le premier *temple;* une simple haie en fixa la circonference; des bois et des plantations en firent les premiers abris. Lorsque l'habitation du dieu ou le *naos* eut succédé à la pierre servant d'autel, et lorsque l'espace du local sacré s'étendit au-delà des murs de la maison divine, il fut encore plus naturel de circonscrire ce terrain par un enclos de murs. Dans cet enclos se trouvèrent enfermés les arbres du bois sacré; c'est ce qu'on appela *temenos, alsos*. Ainsi, dans des temps très-postérieurs, Lucien nous a décrit les bois sacrés qui environnoient le *temple* de Gnide; ainsi voyons-nous les *temples* d'Esculape entourés, comme nous le fait voir encore aujourd'hui ce qu'on prend à Pouzzol pour le *temple* du dieu Sérapis, de chambres et de beaux accessoires à l'usage des malades. Le *temple* de Jupiter Olympien à Athènes avoit un péribole de 4 stades de circonférence.

On ne finiroit pas de citer toutes les mentions qu'on trouve chez les écrivains, de péribolcs autour des *temples*. La ville de Pompeï nous en offre en petit, à la vérité, un notable exemple dans ce *temple* qu'on a nommé, on ne sait pourquoi, *temple* d'Isis. Tout, dans cette ville, ne semble être qu'un diminutif des monumens de l'architecture grecque. Tel est effectivement le petit *temple* dont on parle. Ce qui est, à proprement parler, son naos est élevé sur un assez haut soubassement, non pas au milieu, mais à l'extrémité d'un péribole carré en colonnes, faisant galerie couverte tout à l'entour. L'*area* de ce péribole a conservé ses autels encore debout, et une très-petite *ædicula*. Mais cela suffit pour nous faire concevoir comment le péribole pouvoit former souvent un ouvrage de beaucoup supérieur en travail, en dépense et en grandeur, à celui du *naos*. C'est aussi en considérant cet entourage de portiques et de colonnades, formant sur une grande échelle l'encadrement, si l'on peut dire, d'un de ces vastes *temples* périptères ou diptères dont nous avons parcouru les variétés, que nous entendons qu'on doit placer cet ensemble au premier rang, non-seulement des *temples* grecs, mais encore des plus spacieux qui aient été imaginés et construits chez les peuples anciens, même en y comprenant les Egyptiens.

On se rappelle qu'au commencement de cet article, en montrant la différence élémentaire du *temple* grec d'avec le *temple* égyptien, nous avons fait remarquer que ce dernier, loin de former un tout architectural subordonné à l'unité de plan, d'ordonnance et d'élévation, susceptible d'offrir de spacieux interieurs, et tous les rapports sous lesquels la science et l'art de bâtir peuvent se montrer, n'étoit au contraire qu'une serie de corps appliqués les uns aux autres, et dans des mesures toutes différentes. Or, quelque grandeur de dimension qu'on puisse accorder à de tels assemblages, nous ne saurions y voir ni la grandeur linéaire du grand *temple* grec à péribole, ni surtout la grandeur morale de ce qu'on doit appeler un ensemble : car autre chose est un ensemble, autre chose un assemblage.

Mais rien n'a dû être plus exposé à la destruction, surtout dans les régions de l'antiquité grecque et græco-romaine, où les villes ont succédé aux villes, où de nouvelles religions, de nouvelles mœurs, de nouvelles dominations, ont remplacé les anciennes, que ces grands corps de bâtimens, ces grandes enceintes formées de portiques en colonnes. En vain chercheroit-on à Athènes des restes de celle qui compléta jadis le *temple* olympien de cette ville. A peine est-on d'accord sur l'emplacement occupé autrefois par ce *temple*, enrichi de toutes les merveilles de la sculpture et de l'architecture. Son vaste péribole, selon Pausanias, étoit rempli tant des statues de l'empereur, qui avoit terminé le *temple*, que des anciens simulacres des divinités, et de quelques petits édifices sacrés.

Pour nous faire une juste idée de cette sorte de *temple*, il faut comparer aux récits des monumens qui ne sont plus, les plans et élévations du grand *temple* de Palmyre, qui, bien que dégradé et mutilé dans beaucoup de parties de sa vaste circonférence, doit cependant à l'abandon total où est réduit depuis long-temps le lieu qu'il occupe, d'avoir conservé les restes les plus remarquables de ce qui composa jadis et son *temple* périptère et le péribole qui lui servoit d'accompagnement. Nous avons dit que le péribole du *temple* olympien d'Athènes avoit 4 stades de circuit, c'est-à-dire 2400 pieds. Celui du *temple* de Palmyre avoit, d'après les plans des voyageurs anglais, de 7 à 800 pieds dans chaque côté de son quadrangle. Les dessins de cette enceinte, dont il subsiste de très-grandes parties, nous montre qu'elle étoit formée, dans trois de ses côtes, d'un mur percé par des portes. En dedans de ce mur s'élevoient deux rangs de colonnes régnant tout à l'entour, ce qui produisoit deux galeries ou promenoirs. Si l'on en croit les plans que tout le monde peut consulter, ce grand péribole avoit une entrée magnifique, consistant en une colonnade extérieure occupant le milieu du mur, qui, de ce côté, étoit plein. Cette colonnade conduisoit à trois portes, et dans l'intérieur, au-delà des portes, une colonnade semblable répétoit celle de

l'extérieur, espèce de composition qui rappelle l'idée des propylées d'Athènes et d'Eleusis. Le rang intermédiaire des colonnes du côté de l'entrée manque dans le plan que nous avons sous les yeux. S'il manqua de même autrefois, le nombre des colonnes du péribole auroit été de trois cent soixante.

Si un sort heureux ne nous eût pas conservé un semblable témoignage de la grandeur et du luxe architectural des grands *temples*, on l'auroit révoqué en doute, et l'on auroit eu quelque droit d'en contester l'application aux péribole des *temples* célèbres dont nous trouvons de si nombreuses citations chez les écrivains. (*Voyez* Péribole.) Maintenant, lorsque nous voyons que ce fut généralement aux principaux édifices sacrés, aux plus grands et aux plus renommés, que furent affectées ces sortes d'enceintes, qui devoient ajouter une si grande magnificence à leur aspect, ne nous sera-t-il pas permis de croire que ces enceintes, qui n'existent plus que dans les paroles des historiens, dûrent ressembler à celles dont nous connoissons les restes, et qu'elles constituèrent, dans l'échelle des *temples* antiques, le degré le plus élevé auquel l'art ait atteint en ce genre.

Pour restreindre dans les bornes d'un article de Dictionnaire la notion principale d'un des plus vastes sujets de l'histoire de l'architecture, nous avons annoncé dès l'abord que nous ne traiterions ici que du *temple* grec ou romain, le seul qui soit véritablement en rapport avec la critique et la théorie de l'art proprement dit. Il resteroit sans doute beaucoup d'autres point de vue sous lesquels le *temple*, objet de cet article, pourroit être considéré par l'architecte; comme, par exemple, les différens ordres qu'on y employa, le nombre de colonnes que comportoient leurs frontispices, la manière d'en espacer les colonnes au gré de plus d'une sorte de convenance. Mais tous les détails de ces différentes pratiques se trouvent à tous les mots grecs latinisés qui les expriment, et qui sont passés dans le vocabulaire de l'architecture, chez les modernes : tels que ceux qui se composent du mot *style* (colonne en grec) et du nombre ou de l'épithète qui en désigne les variétés. (*Voyez* Eustyle, Exastyle, Diastyle, etc.)

Sans doute si l'on vouloit encore parcourir tout ce qu'une telle matière comporte de détails accessoires, il faudroit non pas un article, mais un volume. Tout en restant dans le cercle de l'art des Grecs, l'histoire complète de ses *temples*, la discussion de toutes leurs variétés, et la description de tous les objets de décoration qui les embellirent, seroient le sujet d'un très-intéressant ouvrage. Il nous semble inutile de faire remarquer au lecteur qu'un semblable dessein est tout-à-fait en opposition avec celui qui doit constituer le système et l'esprit d'un dictionnaire où chaque notion, chaque partie d'un tout, doit s'en trouver divisée par la sujétion qu'impose l'ordre alphabétique.

Si nous touchons ici quelques mots des principaux ornemens qui trouvèrent place au dehors comme dans l'intérieur des *temples*, ce sera uniquement pour avoir occasion de rappeler au lecteur les articles où il pourra rencontrer les notions que celui-ci ne pouvoit pas embrasser.

L'architecture grecque avoit dû, comme on l'a dit bien des fois, au principe même, ou si l'on veut au besoin de sa construction primitive, une de ses principales beautés décoratives; on veut parler de la forme du fronton, qui, créé par la nécessité, devint un tel sujet de luxe et de magnificence, que rien de semblable dans toutes les autres architectures ne peut y être comparé. On entend parler surtout de ce qui en fait le complément, c'est-à-dire des sculptures en bas-relief ou en statues qui remplirent les superficies de son tympan. (*Voyez* Fronton.)

Ce fut ainsi que la frise, cette partie de l'entablement, qui dans le dorique représentoit ce qu'il y avoit de plus vulgaire originairement, devint, par les accessoires dont on l'orna depuis, une des richesses les plus remarquables du *temple* grec. (*V.* Métope, Frise.)

On ne sauroit dire à quel point y fut portée la richesse des matières, des peintures, des métaux précieux, et de tout ce qui ajoute au mérite de la forme, celui de l'éclat, de la rareté, de la grandeur des masses et de la variété des couleurs. (*Voyez* Bronze, Peinture, Colossal, Bas-Relief, Statue.)

Il faut dire, en terminant cet article, que si l'architecture parvint à donner au *temple* grec ce rare mérite d'unité, d'ensemble et d'harmonie qu'on est encore aujourd'hui forcé d'admirer jusque dans les ruines qui en subsistent, cela fut dû, indépendamment du principe primitif de la construction, à la nature même du culte. On sait qu'il n'admettoit point la multitude dans l'intérieur des édifices sacrés, et les cérémonies, toutes extérieures, n'imposoient à l'architecte aucune sujétion susceptible de contrarier la régularité de l'ordonnance la plus simple.

Or, on l'a fait observer déjà dans plus d'un article de ce Dictionnaire, le culte du christianisme repose sur des nécessités directement contraires, et le nom d'église (*ecclesia*, assemblée) suffit pour faire comprendre comment d'un principe si divers devoit naître une aussi grande dissemblance dans les plans, les élévations, les mesures, les proportions et les décorations des deux genres d'édifices. A cette simple cause d'une assemblée nombreuse réunie dans l'intérieur du *temple* chrétien est dû le système moderne, qui a transporté au dedans toute la magnificence, l'étendue et la dépense de colonnes, d'ornemens, d'ordonnances, qui constituèrent le principal mérite de l'extérieur du *temple* grec. De l'obligation d'une grande étendue en plan naquit celle d'une procérité extraordinaire dans les nefs, et par conséquent dans les frontispices des églises. Ces réflexions ont été déjà produites à l'article Eglise. (*Voyez* ce mot.) Nous n'en reproduisons ici la mention

qu'à l'effet de prémunir les architectes contre une indiscrète imitation de l'antiquité dans la formation des *temples* chrétiens. Imiter l'antique n'est pas transporter à d'autres emplois des plans et des dispositions qui ne sauroient leur convenir. Cette sorte d'imitation mécanique mériteroit à peine le nom de *copie*. Ce que l'artiste doit chercher à imiter chez les anciens, c'est, non le positif de leurs ouvrages, non les règles que la mesure et le compas y font trouver, mais les raisons de ces ouvrages, mais l'esprit de ces règles, mais le principe moral dont et les ouvrages et les règles sont les conséquences. Ce n'est donc pas à faire dans une église le *fac simile* d'un *temple* grec que doit viser l'imitateur intelligent de l'antique; mais en employant les formes, les types, les détails de l'architecture grecque, qui ne sont autre chose que ce que les mots, si l'on peut dire, et les formules du discours sont à l'art d'écrire, il doit s'efforcer, non de faire ce qui fut fait par les grands architectes de l'antiquité, mais de faire ce qu'ils auroient fait si d'autres usages, d'autres convenances, d'autres besoins politiques, civils et religieux, leur eussent prescrit d'autres obligations.

TÉNACITÉ, s. f. Ce mot exprime, dans la composition des corps, une qualité en vertu de laquelle leurs élémens et les parties dont ils sont formés acquièrent une forte adhérence, ce qui les rend plus propres à soutenir la pression, à résister à la percussion ou à toute autre action qui tendroit à les dissoudre. Ainsi l'on dit de certains matériaux qu'ils ont, ou qu'ils n'ont pas de la *ténacité*. On le dit de certains enduits, de certaines couleurs.

On le dit aussi des terrains, et il est essentiel d'avoir égard à leur plus ou moins grande *ténacité* dans le prix de la fouille des terres, dans le calcul des mines.

TÉNIA, s. f. Du latin *tenia*, bandelette. (*Voyez* Listel.)

TENON, s. m. Bout d'une pièce de bois ou de fer diminué carrément, environ du tiers de son épaisseur, pour entrer dans une mortaise. On appelle *épaulemens* les côtés du *tenon*, qui sont coupés obliquement, lorsque la pièce est inclinée, et *décolement* la diminution de sa largeur pour cacher la gorge de sa mortaise.

Tenon en about. — C'est un *tenon* qui n'est pas d'équerre avec sa mortaise, mais coupé diagonalement, parce que la pièce est rampante pour servir de décharge, ou inclinée pour *contreventer* et *arbalétrer*. Tels sont les *tenons* des contre-fiches, guettes, croix de Saint-André, etc.

Tenon à queue d'aronde. — *Tenon* qui est taillé en queue d'aronde, c'est-à-dire qui est plus large à son about qu'à son décolement, pour être encastré dans une entaille.

Tenons de sculpture. Ce sont, dans les ouvrages sculptés, des bossages ou des parties de la matière, étrangères à l'objet représenté, que l'on conserve pour donner de la solidité à des détails detachés de la masse. Tels sont ceux qu'on laisse derrière les feuilles d'un chapiteau corinthien pour leur donner plus de consistance.

TENTYRIS ou **TENTYRA**, aujourd'hui Denderah. Ville d'Egypte et jadis la métropole d'un nome appelé *nomus Tentyrites*, du nom de cette ville selon Strabon, Pline, Ptolemée et Etienne le geographe. On y admire encore de fort beaux restes d'antiquité dans plusieurs débris de ses temples. Ces précieux monumens ont été dessinés et décrits dans le grand ouvrage de l'Egypte avec un tel soin et une telle étendue, que nous y renverrons le lecteur, nous contentant, pour rester fidèles au plan de ce Dictionnaire, d'une très-courte énumération des principaux objets conservés par le temps à notre admiration, et de quelques réflexions plus abrégées encore sur l'époque à laquelle on peut attribuer leur exécution.

Le premier monument que l'on rencontre en arrivant sur les ruines de *Tentyris*, du côté du nord, est un petit édifice de forme rectangulaire, d'environ 50 pieds en longueur, sur un peu moins en largeur. Il est composé de quatorze colonnes, dont six subsistent dans leur entier. Les autres n'existent que jusqu'à la hauteur des murs d'entrecolonnement. Cette construction n'a point été achevée, et elle paroît être une des dernières qui aient été élevées dans l'intérieur de la ville. Le fût des colonnes est lisse et sans aucune espèce d'ornement. Les chapiteaux à campane ne sont en quelque sorte que degrossis et préparés pour recevoir les sculptures dont ils devoient être ornés. Deux portes, l'une au nord, l'autre au sud, donnoient entrée dans cet édifice. Tout porte à croire que ce n'étoit là qu'un de ces petits bâtimens destinés à servir d'introduction à de plus grands.

A une distance d'à peu près 300 pieds, espace tout parsemé de débris de granit qui paroissent avoir appartenu à des statues, on trouve une fort belle porte, remarquable par sa proportion et les sculptures dont elle est ornée. La face nord a éprouvé de fortes dégradations, et est privée de la plus grande partie de son couronnement; mais la face sud est parfaitement conservée. Sa construction est en grès d'un grain très-fin, et assez compacte pour se prêter aux plus petits détails. On a remarqué que cette sculpture est d'un fini de travail qu'on ne découvre nulle part ailleurs que dans les autres édifices de *Denderah*. A travers l'ouverture de cette porte, on aperçoit en perspective le grand temple dont on parlera tout à l'heure.

A quelque distance de cette porte se fait remarquer la sommité d'un édifice qui paroît presque entièrement enfoui sous les décombres. On lui donne le nom de *Typhonium*. Quoique sa partie antérieure n'existe plus, cependant il subsiste encore en avant

une colonne qui ne permet pas de douter que sa façade ne fût composée de deux colonnes, avec des antes surmontées d'un entablement. L'édifice est entouré d'une galerie ornée, dans chacun des grands côtés, de neuf colonnes. La face postérieure en a quatre, toutes réunies entre elles et avec les autres par de petits murs d'entrecolonnement. Les colonnes sont couronnées de chapiteaux ornés de tiges de lotus. Au-dessus des chapiteaux sont des pierres cubiques qui, sur chacune de leurs faces, offrent une figure de typhon enveloppée de fleurs de lotus. La corniche de l'entablement a pour ornement un scarabée avec des ailes emblématiques, qui s'élèvent au-dessus de quelques figures hiéroglyphiques. Toutes les superficies de ce monument sont couvertes d'hiéroglyphes sculptés et peints.

En sortant du *Typhonium* on trouve, à peu de distance, des restes de construction qui appartiennent à un autre monument. Ce qui en subsiste fait présumer qu'il dut avoir une assez grande étendue, et qu'il étoit formé de pilastres et de colonnes. Peut-être fut-il elevé au temps des Romains. On y remarque une portion de frise formée de grappes de raisin et de pampres de vigne.

Mais le grand temple de *Denderah* est un des plus beaux ouvrages d'architecture égyptienne qui se sont conservés, des mieux exécutés dans toutes les parties, et des plus entiers. Son portique ou pronaos est ce qui fixe le plus l'attention. Il se compose de six colonnes placées de front sur une même ligne, et de deux espèces d'antes angulaires. Excepté l'entrecolonnement du milieu, les autres sont remplis, selon l'usage général des temples, par de petits murs d'appui qui s'élèvent jusqu'à plus du tiers de la colonne. Celui du milieu offre une plus grande largeur que les autres, ce qui s'explique, puisqu'il n'y avoit que cet accès de libre pour pénétrer dans l'intérieur. Les chapiteaux de colonnes sont formés de la réunion de quatre masques d'Isis, lesquels sont surmontés d'un dé dont chaque face représente une espèce de temple.

La masse générale du temple se compose de deux parties bien distinctes, qui sont enchâssées, si l'on peut dire, l'une dans l'autre; savoir, le portique ou pronaos, et le temple proprement dit. La longueur du tout ensemble est d'environ 240 pieds; la façade est large d'environ 130. De part et d'autre, le portique est en saillie de 10 à 12 pieds sur les faces latérales du temple. La hauteur totale du portique est d'environ 55 pieds; celle du temple est à peine de 15 pieds. Les murs sont parfaitement dressés suivant un talus qui donne à toute la masse une grande apparence de solidité. Le tout est couvert de sculptures hiéroglyphiques d'une exécution et d'un fini si précieux, qu'on peut avancer que l'art égyptien y a été porté à sa plus grande perfection.

Nous ne porterons pas plus loin les détails descriptifs des différentes parties dont se compose le temple de *Denderah*. C'est au dessin qu'il appartient d'expliquer aux yeux ce que les descriptions verbales feroient difficilement comprendre.

Derrière le grand temple, et à une assez petite distance, se voit un édifice dont le mur latéral de l'ouest et une partie du mur de face sont en ruine. Sa forme est presque carrée; son intérieur est composé de quatre pièces. Le tout est couvert de sculptures hiéroglyphiques. La corniche et la frise ont des ornemens aussi riches et aussi variés que ceux du grand temple.

Une porte semblable à celle dont on a fait mention plus haut est presque entièrement enfouie sous les décombres provenant de la destruction des maisons particulières qui, à différentes époques, ont fait partie de la ville de *Tentyris*. Cette porte est remarquable par une inscription grecque portant que *sous l'empereur César, et l'an 31 de son règne..... les citoyens de la métropole et du nome ont consacré ce propylée à Isis*, etc. Nous devons faire encore observer qu'à la façade du grand temple ci-dessus décrit, existe également une inscription grecque qui porte que, *sous le règne de Tibère César, fils d'Auguste...... les citoyens de la ville et du nome ont consacré ce pronaos à Vénus, très-grande déesse*, etc.

Ces inscriptions et beaucoup d'autres semblables, recueillies par M. Letronne dans ses *Recherches pour servir à l'histoire de l'Egypte pendant la domination des Grecs et des Romains*, prouvent que beaucoup de monumens encore subsistans, dans leurs débris plus ou moins bien conservés, ont dû être l'ouvrage de siècles très-postérieurs à ceux des Pharaons. Si l'on rapproche ces autorités de celle même de la description dont on a fait un léger extrait, et où l'on voit que l'exécution des temples de *Tentyris* se recommande par une perfection, un soin et une conservation de détails qu'on ne trouve pas ailleurs au même degré, on sera très-porté à croire que, pendant cinq ou six siècles d'une domination étrangère beaucoup d'édifices et de temples ont dû être ou rétablis, ou faits à neuf, tout en conservant les erremens de l'architecture égyptienne. Le planisphère de *Denderah* a fourni encore une preuve nouvelle que ces constructions ont dû être d'une époque très-postérieure. Le seul goût de décoration symétrique et d'ajustement très-agréable de ses accessoires, goût dont on ne sauroit citer jusqu'à présent aucun autre exemple en Egypte, le genre de sa sculpture, qui indique un autre style que celui des figures hiéroglyphiques habituelles; tout donne à penser qu'il faut porter dans l'histoire de l'art et des monumens de ce pays un esprit de critique qui ne pouvoit se développer qu'avec le secours des voyageurs qui ont eu le loisir d'explorer ce qu'avant eux on n'avoit fait qu'entrevoir.

TERME, s. m. Ce mot est dérivé du latin *terminus*, qui vient du grec τέρμα, lesquels signifient

également, dans ces deux langues, *fin*, *but*, *borne*, *extrémité* d'un lieu, et qui ont reçu depuis plus d'une application détournée de leur signification matérielle.

Le mot *terme* est le nom qu'on donne, en sculpture et dans la décoration des édifices, à certaines figures dont la forme a perpétué l'idée de l'objet qui leur donna naissance.

Le *terme* en effet fut d'abord une simple borne, une pierre carrée, ou une souche, qui marquoit l'extrémité des héritages et les limites de chaque propriété. De là naquit à Rome, et dès les premiers temps de sa fondation, l'espèce de culte rendu à ce signe protecteur. Il devint sacré, et bientôt l'instinct de la reconnoissance en fit un dieu. Sans doute ce sentiment étoit déjà parvenu à lui donner une forme humaine, comme à toutes les autres créations de l'esprit, qui dans le paganisme revêtirent des corps. Une tête fut placée sur ces pierres gardiennes des champs; et Numa, pour inspirer de plus en plus le respect des propriétés, déifia cette sorte d'effigie en lui élevant un petit temple sur la roche Tarpéienne. Le dieu *Terme* continua donc, pour être fidèle à l'idée primitive de sa fonction, d'être représenté sous la forme d'une borne, ou d'une pierre carrée, surmontée d'une tête et sans bras ni pieds, comme pour exprimer qu'il ne pouvoit changer de place; car l'immobilité étoit son principal attribut, et l'art n'auroit pu se permettre d'en altérer le caractère.

Il est arrivé à ce symbole figuratif, comme à beaucoup d'autres, de se perpétuer dans les compositions des arts et de l'architecture, après que leur sens primitif et la raison de leur forme ou de leur emploi avoient disparu. Ce qu'on appelle l'*ornement*, dans les conceptions de l'art, est devenu, comme on l'a montré à ce mot (*voyez* Ornement, Décoration), le refuge et le réceptacle d'une multitude de signes, déshérités, par l'effet du temps, de la propriété qu'ils eurent autrefois d'exprimer des idées qui ont cessé d'avoir cours dans l'esprit des hommes. Ces signes, réduits ainsi à ne pouvoir plus parler qu'aux yeux, sont devenus une sorte d'écriture morte, quant à l'intelligence, mais qui peut encore s'adresser au goût par l'emploi varié, ingénieux et heureusement combiné que l'architecte en sait faire; et c'est ce qui est arrivé à la figure du *Terme*.

Une fois en effet qu'il fut rentré dans le domaine des signes arbitraires de la langue capricieuse de l'ornement, il fut facile de l'appliquer à de nouveaux emplois dans les édifices. Ainsi le voyons-nous, même dans l'antiquité, servir quelquefois, en manière de supports, à remplacer les atlantes et les télamons (*voyez* ces mots), à suppléer les pilastres, à soutenir des festons et des draperies sous le nom d'*hermès*. (*Voyez* ce mot.)

Nous trouvons encore chez les anciens le *terme* devenu une abréviation de statue, dans ces figures qu'on nomme aussi *hermétiques* parce qu'elles furent d'abord consacrées, et particulièrement sur les routes, aux figures de Mercure. Mais bientôt il y en eut avec les têtes simples ou accouplées de toutes les sortes de divinités. Le *terme* ainsi employé reçut quelquefois dans son extrémité inférieure l'addition de deux pieds. Il s'en fit aussi où le buste, c'est-à-dire la partie supérieure du corps, partageoit avec la pierre quadrangulaire la moitié de la hauteur totale du simulacre. Il paroit qu'à une certaine époque les figures en *terme* se multiplièrent, pour l'ornement des bibliothèques, des gymnases et des lieux d'étude, où ils offroient des portraits de philosophes et d'hommes célèbres. Le grand nombre de ces ouvrages, parvenus jusqu'à nous, dépose de l'emploi multiplié qu'on fit de la forme du *terme* sous ce dernier rapport.

C'est donc aussi comme ornement susceptible de s'appliquer diversement aux œuvres de l'architecture que le *terme* est entré dans les usages de la décoration chez les modernes. A cet égard, nous devons dire qu'il n'a guère été mis en œuvre comme partie constituante de l'ordonnance architecturale, que là où il a pu se mêler, en tant qu'objet décoratif, aux compositions légères qui peuvent convenir, par exemple, à un intérieur de salle de spectacle ou à des compartimens arabesques. On ne sauroit nier cependant qu'on ne l'ait appliqué quelquefois aussi, en forme de pilastre, à soutenir les corniches et frontons de quelques chambranles de fenêtres, ou peut-être même à faire fonction de colonne dans quelques petites parties de corps avancés, comme balcons ou galeries. Michel-Ange l'avoit appliqué en manière de pilastre à la décoration du grand mausolée de Jules II, qui ne reçut pas d'exécution selon le projet de l'auteur. On en retrouve le souvenir au monument extrêmement réduit qu'il en fit par la suite, et qu'il termina pour l'église de *San-Pietro in vincoli*. Cependant on doit dire que hors quelques rares et légères exceptions, le *terme*, dans les attributions que l'architecture lui a données, a presque toujours été distinct des atlantes ou caryatides, dont le seul emploi et la destination particulière sont de tenir lieu de colonnes.

Le *terme*, chez les modernes, a souvent servi, comme chez les anciens, d'ornement aux intérieurs employé comme support de têtes ou de bustes, et c'est à cette pratique que fut dû très-probablement l'usage de ce que l'on appelle *gaîne* (*voyez* ce mot), laquelle, dans le fait, ne diffère du *terme* ou de l'*hermès* qu'en ce que la tête qu'on y impose ne fait pas partie de son support.

La sculpture moderne, en s'emparant de la forme du *terme* comme objet de décoration, soit appliqué à l'architecture des portes, soit destiné à figurer dans les embellissemens des jardins, n'a pas laissé que d'enchérir beaucoup sur la composition du *terme* antique dans la dimension de la masse, par la diversité de l'ajustement, des sujets et des inventions. On ne

fera qu'indiquer ici, tant ces ouvrages sont connus, et à la vue de tout le monde dans les célèbres jardins dont ils font l'ornement, ces *termes* d'une dimension colossale, dont les figures à mi-corps se combinent plus ou moins pittoresquement avec la forme de gaine qui les termine par en bas. La sculpture s'est plu à en faire des sujets poétiques et allégoriques. On y voit représentées avec leurs attributs, soit les saisons, soit les heures du jour, soit les quatre parties du monde.

Des *termes* de ronde bosse peuvent encore quelquefois être employés, et l'ont été avec succès à former des clôtures, en devenant, dans leur état d'isolement, les points d'appui des grilles ou des barreaux de métal qui s'entremêlent à eux. L'exemple le plus remarquable, qui soit à notre connoissance, d'un semblable emploi des *termes* dans l'architecture, se voit en Angleterre, à Oxford. La face principale d'un fort beau bâtiment circulaire qu'on y appelle, à cause de cette forme, théâtre, lieu de réunion des assemblées de l'Université, est précédée d'une cour demi-circulaire dont l'enceinte se trouve circonscrite, selon le même plan, par quatorze grands *termes* que surmontent des bustes et des têtes de philosophes d'une proportion colossale. Ces *termes* ou pierres quadrangulaires sont engagés dans leur partie inférieure, et divisés par un petit mur d'appui sur lequel sont scellées les grilles, qui s'étendent ainsi d'un *terme* à l'autre.

Quoiqu'on ait fait quelquefois les *termes* de forme arrondie, et tout en avouant qu'à l'égard d'un objet qui, né du caprice et de l'imagination, ne sauroit avoir de modèle positif, on ne puisse lui prescrire d'autres règles que celles de la convenance, de l'usage et de la tradition de son origine, nous pensons que la forme quadrangulaire est celle qui surtout s'allie le mieux avec l'architecture. Nous ne nous arrêterons donc pas à combattre ici les abus qu'un goût insatiable de nouveautés a multipliés, tant dans l'emploi du *terme* que dans les diversités de configuration qu'on a quelquefois fait subir à son type, soit en le convertissant en consoles, soit en le chargeant d'ornemens ou de détails qui en dénaturent le caractère. Si nous ajoutons aux notions de cet article la nomenclature des diverses désignations qu'en ont données quelques lexiques, c'est moins pour autoriser plusieurs de ces abus que pour les faire éviter. On applique donc aux *termes* quelques épithètes qui en indiquent la destination, et l'on dit :

Terme angélique. — C'est une figure d'ange représentée à mi-corps, et dont la partie inférieure se termine en gaine. On en voit de semblables à plus d'une église.

Terme double. — C'est un *terme* composé ou de deux demi-corps ou de deux bustes adossés qui s'élèvent sur une seule et même gaine, en sorte qu'ils présentent deux faces, et que l'on a faits ainsi pour correspondre à deux points de vue.

Terme en buste. — *Terme* qui consiste, dans sa partie supérieure, en une tête seule, soit que le col l'accompagne, soit qu'on y ait joint l'estomac ou les pectoraux. Il s'en trouve ainsi beaucoup dans l'antiquité et dans les imitations qu'en ont faites les artistes modernes.

Terme en console. — On donne ce nom, dans l'ornement, à un *terme* dont la gaine par le bas se termine en enroulement, et dont le corps ou la tête font fonction de support. On peut citer comme exemples en ce genre l'emploi qu'on a fait plus d'une fois de cette manière de *terme* pour décorer les maîtres-autels de quelques églises ou les montans des cheminées.

Terme marin. — Nom qu'on donne à un caprice d'ornement qui a été quelquefois appliqué à des décorations de fontaines, de grottes ou d'édifices hydrauliques. Ce sont des figures à demi-corps de tritons, dont la partie inférieure, au lieu d'être en gaine, se termine par une double queue de poisson tortillée.

Terme rustique. — *Terme* dont la gaine est ou taillée en bossages, ou sculptée en manière de congélations lapidifiques, et le corps est la figure de quelque divinité champêtre.

TERMES MILLIAIRES, s. m. pl. On trouve ce nom donné à ce que l'on appelle *hermès* (*voyez* ce mot), c'est-à-dire à certaines représentations de Mercure consistant en une tête de ce dieu placée sur une longue pierre, ou carrée ou diminuée par le bas en forme de gaine.

Ces sortes de *termes* chez les Grecs auroient servi à marquer les stades ou les distances des chemins. Ainsi Plaute les désigne sous le nom de *lares viales*. Les routes, comme l'on sait, et la sûreté des grands chemins étoient dans les attributions de Mercure. Il y avoit de ces *termes* hermétiques à plusieurs têtes, peut-être comme pour correspondre à plus d'un chemin. On voit à Rome, à l'extrémité du pont Fabricius, deux de ces *termes* qui ont chacun quatre têtes, et qui ont fait prendre à ce pont le nom moderne de *ponte quatro Capi*.

TERMINÉ. Synonyme d'*achevé*, *fini*.

TERMINER, v. a. Ce mot, dans la langue des beaux-arts, s'entend de deux manières, et sous deux sens dont l'un exprime une idée plus matérielle que l'autre.

L'idée la plus simple du mot *terminer* est celle qui s'applique à l'achèvement matériel de tout ouvrage, quel que soit le degré de mérite auquel l'artiste soit parvenu. Dans le sens moral du mot, l'ouvrage est terminé lorsqu'il est arrivé au point qui

doit lui servir de terme; et ce terme est cette sorte de complément de toutes les qualités qui empêche de désirer quelque chose de plus ou quelque chose de mieux.

Il y a, entre les mots *terminer, achever, finir*, certaines variétés que le goût comprend mieux que le discours ne peut les rendre. Quant à l'architecture, on se sert peut-être plus volontiers et plus souvent du mot *terminer*, dans son acception simple, pour signifier qu'un édifice a reçu ou n'a pas reçu le complément de toutes les parties dont il doit être composé, d'après le projet qui en a été donné ou d'après les besoins qu'il comporte.

S'il s'agit, dans cet édifice, d'exprimer ce qui se rapporte à l'exécution matérielle de sa matière et des détails de ses profils et de ses ornemens, on se servira par préférence du mot *fini* ou du mot *achevé*. Ainsi l'on dira que l'aile de tel palais n'a point été *terminée*, qu'il reste à *terminer* la nef de telle église ou un de ses bas-côtés; mais on dira que les sculptures de sa frise ou de ses chapiteaux ont été *bien* ou *mal finies*.

Il y a encore, en fait d'architecture, d'édifices, et d'objets de décoration, un emploi très-fréquent du mot *terminer*: c'est celui par lequel on exprime de quelle manière la masse en hauteur d'un ouvrage quelconque reçoit ce qui en doit être la sommité. On dit alors de cet ouvrage qu'il se *termine* par tel ou tel objet, par telle ou telle forme. Une colonnade, un péristyle, se *terminent* par un fronton; un obélisque se *termine* par un *pyramidium*; une coupole se *termine* par une lanterne, qui se *termine* elle-même par un globe et une croix, etc.

TERRAIN. (*Voyez* Terrein.)

TERRASSE, s. f. On fait signifier à ce mot deux choses qui se rapprochent entre elles par une idée commune, mais que séparent deux emplois fort distincts.

Ainsi *terrasse*, comme l'indiquent le mot et sa formation, est un ouvrage de terre, soit que la nature, selon les diversités des sites en ait fourni elle-même à l'architecture ou au jardinage la formation primitive, soit que l'art, par des terres rapportées et accumulées, parvienne à en produire la masse et l'élévation (*voyez* Terre-plein); et *terrasse* est le nom qu'on donne à toute couverture d'un bâtiment qui est en plate-forme.

Terrasse (*comme ouvrage ou élévation en terre*). L'ouvrage qu'on appelle ainsi se pratique soit pour l'utilité, soit pour l'agrément. Comme objet utile, c'est particulièrement aux fortifications des places de guerre qu'on l'applique. C'est à de pareils travaux que sont dûs ces remparts existant encore dans beaucoup de villes, et qui, devenus inutiles depuis que le système d'attaque et de défense a changé, ont été convertis en promenades plantées d'arbres. On tiroit ordinairement les terres qui devoient produire ces élévations, des fossés que l'on creusoit en dehors des murailles, et qui étoient ensuite remplis d'eau. Mais ces sortes d'ouvrages ne sont point du ressort de ce Dictionnaire.

La *terrasse*, à quelque usage qu'on l'emploie, entre toutefois dans les attributions de l'art de bâtir, lorsqu'il est nécessaire de soutenir par des épaulemens de construction les amas de terre qu'on élève à quelque hauteur que ce soit.

Nous trouvons que dans l'antiquité on employa ainsi les *terrasses* à former de très-vastes monumens. L'usage des tombeaux donna naissance à ces grands ouvrages. On sait assez que dans beaucoup de pays anciens, et surtout en Grèce, ce que nous appelons tombeau, *tumulus*, ne fut pendant très-long-temps qu'une butte naturelle ou une élévation artificielle de terre, qu'on surmontoit de colonnes ou de cippes, et dont on entouroit la base par une construction. Pausanias (*lib.* II, *ch.* XXIX) nous décrit comme formé de cette sorte le tombeau de Phocas. Lorsque le *tumulus* avoit peu d'élévation, on conçoit qu'il n'eut guère besoin d'aucune autre bâtisse, ni d'ouvrage proprement dit en *terrasse*. Mais l'histoire ancienne, mais des descriptions et des restes encore existans, nous apprennent qu'il y eut d'immenses *tumuli*, amas considérables de terre qui ne peuvent être expliqués que par l'emploi de ce que nous appelons des *terrasses*. Tel étoit d'abord (nous dit Hérodote), en Lydie, l'antique monument sépulcral du roi Alyates, père de Crésus. Son soubassement consistoit en grosses pierres; le reste, ajoute l'historien, est un amas de terre. Son circuit par en bas étoit de 590 toises; les deux petits côtés devoient avoir chacun 94 toises. Aussi l'écrivain grec dit-il qu'à l'exception des monumens de l'Egypte et de Babylone, c'étoit un ouvrage de beaucoup supérieur à tout ce qu'on admiroit ailleurs.

Cependant il reste à concevoir comment Hérodote auroit pu vanter à ce point un ouvrage qui, hors son soubassement, partie toujours accessoire et insignifiante d'un monument, n'auroit été qu'une montagne artificielle, si cette élévation n'eût consisté qu'en levées de terre.

Un autre monument antique, mais postérieur, décrit avec plus de détail par Strabon, et dont il subsiste des restes et des traditions, le mausolée d'Auguste à Rome, étoit aussi une énorme levée artificielle de terre, comme le site le démontre, et ayant des plantations d'arbres verts jusqu'à son sommet, qui se terminoit par la statue colossale en bronze de l'empereur. Or, il n'est pas permis de croire que la magnificence du mausolée d'Auguste, qu'on plaça au nombre des merveilles du monde, se seroit bornée à n'être qu'un monticule de terre rapportée, sur les pentes duquel il y auroit eu des arbres. Aussi, d'après l'indication de Strabon et celle des vestiges encore

existans, n'a-t-on pas hésité de le restituer, il y a déjà long-temps, comme formé de *terrasses* circulaires solidement construites en retraite les unes au-dessus des autres. Dans le sol de ces *terrasses* étoient plantées des rangées de cyprès qui, d'étage en étage, arrivoient et conduisoient jusqu'au sommet.

Le tombeau d'Auguste peut donc servir de commentaire à la notion d'Herodote sur le monument d'Alyates. Au lieu de n'être qu'une simple butte naturelle de terre ou faite de rapport, elle aura présenté un composé de *terrasses* circulant par étages solidement construits, et s'élevant à une hauteur que la dimension de son soubassement permet de porter à 4 ou 500 pieds.

Tous les critiques qui ont cherché à donner une explication plausible de ce que l'on appelle les jardins suspendus de Babylone, sont tombés d'accord que, pour avoir été ainsi appelés, ces jardins avoient été, et n'avoient pu être autre chose, que des *terrasses* ou amas de terre maintenus par des épaulemens en constructions, mais élevés sur des portiques en arcades qui leur donnoient réellement l'apparence d'être en l'air. Or, on avoit à Babylone, pour faire de pareils travaux, l'avantage du mortier de bitume, que l'humidité ne pouvoit pas altérer.

La nature sans doute a plus ou moins inspiré l'usage des *terrasses* pour l'embellissement des habitations et des jardins, surtout dans les pays montagneux. Aussi doit-on distinguer en ce genre d'ouvrages ceux dont les inégalités du sol font les frais, de ceux qui sont les produits de l'art.

Partout où l'on construit sur des terrains montueux, la *terrasse* devient comme une sorte de condition obligée de la disposition de l'architecte; et si les *terrasses* simples, ou à plusieurs rampes, ajoutent à l'aspect du bâtiment, on ne sauroit dire aussi de quel agrément elles sont pour les belles vues qu'elles procurent. La *terrasse* la plus célèbre qu'on puisse citer aux environs de Paris est celle de Saint-Germain-en-Laye, aussi remarquable par sa longueur et sa situation que par la grande étendue de pays qui, de ce point, s'offre à l'œil du spectateur.

La *terrasse* devient souvent un ornement pour les jardins du genre régulier; car pour les autres, dont le système et le goût repoussent l'emploi des lignes droites, il est sensible qu'une *terrasse* en construction ne sauroit y trouver place. Il n'est pas à supposer cependant que la construction ou la maçonnerie soit toujours nécessaire à la formation d'une *terrasse*. Quand la nature fournit elle-même des levées d'une terre forte et compacte, on peut se contenter d'y pratiquer des *terrasses* en talus et en glacis. Souvent encore on ne revêt de pierres ou de maçonnerie qu'un seul côté, et l'autre se taille en pente douce, qu'on peut gazonner pour mieux obvier à l'éboulement des terres.

Les *terrasses* ont lieu dans les jardins, soit sur des terrains plats pour procurer des aspects plus variés, soit pour sauver des inégalités. Dans tous les cas, on les orne de plants divers d'arbres ou d'arbustes, de vases, de caisses, de pots de fleurs posés sur des dés de pierre. On y élève des statues qui, alignées et symétriquement rangées, forment un coup-d'œil riche et théâtral. Il y a peu de jardins qui offrent dans leurs *terrasses*, dans leur disposition et leur correspondance, un emploi des statues plus noble et mieux approprié au local, que le jardin des Tuileries à Paris.

TERRASSE (*comme couverture en plate-forme*). Ce mot (comme on l'a vu) signifie, dans son acception naturelle et primordiale, une masse de terre exhaussée, dressée et plane, ordinairement épaulée par des murs, et d'où la vue domine sur les objets environnans. Seroit-ce de quelques-unes de ces propriétés qu'on auroit transporté ce mot, en italien comme en français, à cette espèce de couverture des édifices, qui, au lieu de toiture, présente à leur sommet une superficie plane, dressée et supportée par les murs?

Telle est, au reste, la définition des couvertures en *terrasse* ou plate-forme qui surmontent universellement les édifices dans certains pays, et sont encore plus ou moins usitées dans quelques autres.

Nul doute que les diverses températures et les influences variées des climats n'aient décidé, dans chaque pays, du mode de couverture à donner aux bâtimens, et à le préférer, selon le plus ou le moins d'agrémens ou d'inconvéniens, selon aussi une multitude de besoins qui dépendent des causes naturelles, et enfin selon les matériaux et les moyens que rencontre et met en œuvre l'art de bâtir.

Ainsi voyons-nous que, de nos jours encore, certains pays, comme ils le firent dès la plus haute antiquité, n'emploient d'autre forme de couverture que celle de la *terrasse* au sommet de leurs habitations. La Bible est pleine de citations qui déposent de cet usage chez les Hébreux. Dans le Deutéronome (chap. XXII, v. 8) un article recommande expressément d'établir sur la couverture de la maison, et tout à l'entour, un parapet, de peur de se rendre coupable de la mort de celui qui viendroit à se précipiter en bas, faute de cette précaution. Selon les relations des voyageurs modernes, et d'après les dessins qu'ils nous ont fait voir des maisons actuelles de la Judée, tous les édifices se terminent aujourd'hui par des *terrasses*. Tel doit avoir été, si l'on en croit les pratiques encore usitées, l'usage universel de tout l'Orient.

Ce qu'on sait du climat de l'Egypte, où les pluies sont extrêmement rares, et les neiges inconnues ainsi que les glaces, suffiroit pour nous faire penser qu'on ne dut y connoître que les couvertures en *terrasse*, si le manque de bois qu'a toujours éprouvé ce pays n'en étoit une preuve nouvelle, et si les restes nombreux de ses édifices, ainsi que le caractère éminem-

ment significatif, à cet égard, de son architecture, n'étoit la démonstration irrécusable de l'usage des plates-formes au lieu de toitures dans tous les édifices. Au milieu du nombre infini de restes de l'architecture égyptienne dans tous les pays où elle s'est propagée, on n'a pas encore découvert la forme d'un fronton, signe caractéristique de la toiture en charpente. Nous avons rendu compte à l'article de cette architecture (*voyez* EGYPTIENNE ARCHITECTURE) de la manière uniforme dont étoient couverts tous les édifices, les temples, leurs portiques, les galeries, les intérieurs de tout genre, si toutefois on peut donner le nom d'intérieur à ce qui ne pouvoit être couvert que par des dalles de pierre posant d'un mur à un mur, ou d'une colonne à une colonne. N'ayant connu ni l'emploi des longues poutres dans leurs constructions, ni la pratique des voûtes, les Egyptiens furent obligés de multiplier singulièrement les mêmes masses à la suite les unes des autres, et surtout les colonnes, dans leurs grandes salles polystyles, parce qu'ils n'avoient, pour les couvrir en plafond, que des pierres d'une mesure donnée. Voilà pourquoi tout est en *terrasse* dans leurs monumens. Or, ce que nous remarquons comme un effet nécessaire de leur système et de leurs moyens de bâtir, Hérodote l'avoit remarqué, et il nous l'a dépeint avec beaucoup de justesse dans sa description du Labyrinthe, lorsque, se plaçant sur une hauteur d'où l'on apercevoit à vol d'oiseau cet ensemble contigu de tant de masses d'édifices, il en compare l'aspect à celui d'une plaine de pierres. On peut bien croire dès-lors que les habitations particulières de l'Egypte antique ne devoient avoir, comme celles d'aujourd'hui, d'autres couvertures que des *terrasses*.

L'usage des toitures en charpente fut sans doute très-répandu en Grèce et dans l'Italie; mais il ne dut pas exclure entièrement l'emploi des couvertures en plate-forme. S'il existe peu, ou s'il n'existe plus de restes de *terrasses* dans les ruines des édifices grecs ou romains, la cause en est sensible, c'est que les faites de toutes les bâtisses sont ce qui éprouve en premier les coups de la destruction. Mais une multitude de passages et de documens recueillis chez les écrivains ne permet pas de mettre en doute que, dès la plus haute antiquité, il y eut des maisons et des palais couverts en *terrasse*. Par exemple, Homère nous en donne une preuve dans le récit qu'il fait (*Odyssée*, *l.* X, *v.* 522.) de la mort d'Elpenor. Il raconte qu'ayant été dormir sur la *terrasse* du palais de Circé, qui manquoit de parapet d'un côté, et étant mal réveillé, au lieu d'aller du côté de l'escalier, il se précipita du haut de la maison en bas. On citeroit d'autres traits chez les écrivains latins, comme témoignage de l'emploi des *terrasses*, s'il ne suffisoit pas de renvoyer le lecteur à Vitruve, qui (*liv.* VII, *chapitre* I) nous apprend de quelle manière les *aires* devoient être exécutées, lorsqu'elles étoient pratiquées à découvert, *sub dio*. Ces détails nous les avons déjà donnés à l'article AIRE. (*Voyez* ce mot.)

L'Italie moderne doit à la bonne qualité de ses enduits, surtout à Naples, l'usage général des *terrasses* sur les maisons. Toutes celles de la ville qu'on vient de citer sont ainsi terminées par des *terrasses* qui ont un parapet donnant sur la rue. L'emploi universel de la pouzzolane permet de couvrir ainsi les maisons d'un massif assez épais, et imperméable aux eaux pluviales. La douceur des hivers garantit encore cette sorte de mortier des atteintes de la glace. Rome moderne use aussi volontiers de *terrasses* au sommet de beaucoup de palais et de maisons; toutefois le plus grand nombre se trouve surmonté de *meniana*, ou de ce qu'on appelle *loggie*, petites constructions qui mettent au moins perpendiculairement la *terrasse* à couvert de la chute des eaux.

Plus on remonte vers le nord, plus les *terrasses* deviennent rares. Le climat en fait beaucoup moins sentir l'agrément. On y éprouve moins longtemps et moins souvent le besoin d'y jouir de la fraîcheur et des aspects que les lieux élevés procurent; et la longueur des hivers, la chute des neiges surtout, réclament des toitures solides et plus ou moins aiguës. Aussi remarque-t-on que l'on pourroit en quelque sorte calculer les climats, d'abord par l'absence ou la multiplicité des toits, ensuite par la pente plus ou moins rapide qu'on leur donne.

En France on fait peu de *terrasses*, et indépendamment de beaucoup d'autres raisons, il ne paroît pas qu'on ait jusqu'à présent réussi à faire adopter un enduit ou un mastic durable et imperméable, quoique certaines épreuves récentes aient fait concevoir des espérances à cet égard.

On emploie le plus ordinairement en France, à la formation des *terrasses*, deux sortes de procédés: celui des dalles en pierres et celui de lames de plomb. Les inconvéniens en sont généralement sentis lorsque les plates-formes qu'on pratique ainsi ont lieu sur des planchers en solives. Nous n'entendons toutefois parler du danger des *terrasses* qu'à l'égard de ces sortes de constructions, qui sont celles des habitations et des maisons ordinaires. S'il s'agit, en effet, d'édifices qui demandent ou admettent des *terrasses* sur des voûtes en pierre ou en maçonnerie solide, il est alors possible d'en couvrir les plates-formes par des pierres d'une épaisseur et d'un volume qui assurent leur solidité, et les rendent moins perméables à l'humidité.

Mais le premier procédé de faire les *terrasses* dans les bâtisses ordinaires sur solives n'emploie pas des pierres aussi étendues et d'une semblable épaisseur. C'est au contraire de simples dalles que l'on use, et ces sortes de dalles se réduisent ordinairement à l'épaisseur des carreaux. On évite aussi de leur donner trop de longueur, dans la crainte qu'elles ne se fendent; et de là le besoin, en les multipliant, de multiplier aussi leurs joints. Or, ce sont ces joints multi-

plies qui, nécessitant l'emploi du mortier destiné à les unir, occasionent, selon la nature de ce mortier, de fréquentes désunions par où s'opèrent des filtrations d'eau. Les inégalités de tassement dans les bâtisses, le travail des bois de charpente, tendent aussi à déranger le niveau des dalles. Ajoutons que le peu d'épaisseur de ces dalles destinées à recevoir les eaux pluviales, à éprouver l'action des neiges qui y séjournent, des gelées, et surtout des dégels, fait qu'elles sont facilement pénétrées par l'humidité, et en transmettent le principe dissolvant au massif qu'elles recouvrent.

On peut faire une partie de ces reproches aux couvertures de *terrasse* en plomb. Ce métal, ductile et facile à travailler et à étendre, a l'inconvénient d'être poreux, et de transmettre l'humidité plus encore que la pierre. Il y faut aussi pratiquer des soudures, qui produisent le même inconvénient que celui des joints aux dalles de recouvrement. D'autres métaux encore remplacent le plomb, mais rien ne peut empêcher que l'humidité qu'ils transmettent ne pourrisse les bois des solives sur lesquelles s'établissent de semblables *terrasses*.

Terrasse (*contre*–). On appelle ainsi une *terrasse* élevée au-dessus d'une autre pour quelque raccordement de terrain ou élévation de parterre.

Terrasse (en sculpture). On donne ce nom, dans les ouvrages de sculpture, à cette partie de la plinthe d'une statue où pose la figure. Il y a effectivement des cas assez nombreux où l'artiste ménage une certaine épaisseur de matière sur sa plinthe pour former comme une sorte de terrain factice qui devient quelquefois nécessaire, par exemple, pour motiver l'introduction de ces troncs d'arbre qui servent d'accompagnement et de tenon, surtout aux figures en marbre.

Terrasse (en marbre). Ainsi appelle-t-on, dans le langage de la marbrerie, un *tendre*, c'est-à-dire un défaut du marbre, qu'on nomme *bouzin* dans les pierres. On remédie autant qu'on le peut à ce défaut avec de petits éclats et de la poudre du même marbre, qu'on mêle avec un mastic de la même couleur.

TERRASSIER, s. m. Ce nom désigne soit l'ouvrier entrepreneur des travaux d'une terrasse, soit les ouvriers que l'entrepreneur emploie aux mouvemens de terre, et qui travaillent sous lui, ou à la tâche, ou à la journée.

TERRE, s. f. La matière à laquelle on donne ce nom, si on la considère, ou si on l'emploie dans son état naturel ou primitif, ne sauroit donner lieu ni à beaucoup de notions, ni à un grand nombre d'usages applicables à la construction. Ce n'est pas que la *terre* ne comporte d'innombrables diversités de qualités, dont l'analyse et la connoissance importent beaucoup aux arts du besoin, en tête desquels se place l'agriculture. Mais si l'architecte doit avoir quelques lumières sur ces variétés, ce ne sera guère que sous les rapports que les qualités des terrains où il élèvera ses bâtimens pourront avoir, soit avec les fondations qu'il leur confiera, soit avec les matériaux qui en recevront l'influence.

Ce que la *terre* a de plus directement applicable à l'art de bâtir, se rapporte à l'emploi qu'on en fait comme matière propre à former des murs. Le plus simple et le plus grossier de ces emplois consiste à faire d'une *terre* grasse délayée, et mêlée quelquefois d'autres substances qui y forment liaison, tantôt des murs de séparation entre les champs et les jardins, tantôt même des cabanes ou des chaumières pour les villageois qui n'ont pas d'autres moyens de se construire des habitations. Ce procédé inspiré par la simple nature, et dont on use encore en plus d'un pays, a cependant reçu, et, à ce qu'il paroît, fort anciennement, un certain perfectionnement qui en fait un procédé régulier, dont nous avons rendu compte en son lieu, sous le nom de Pisé qu'on lui donne (*voyez* ce mot), et qui permet de donner à cette sorte de bâtisse une solidité, une propreté extérieure et une régularite qui le rendent applicable à beaucoup de petits corps de bâtimens dans les grands établissemens ruraux.

Mais la *terre* ou l'argile a été dès les plus anciens temps mise en œuvre pour former des briques dont on a composé les plus grands et les plus durables ouvrages. A l'article Brique (*voyez* ce mot) nous avons donné de nombreux détails sur ce genre de matériaux et sur ses variétés, particulièrement sur l'emploi que l'Egypte fit des briques crues, c'est-à-dire en *terre* simplement séchée au soleil. Les voyageurs qui ont poussé les recherches dans ces contrées et à plusieurs centaines de lieues au-delà des cataractes du Nil, ont rencontré partout des restes de constructions antiques en briques crues, et les habitans de ces pays n'usent guère aujourd'hui encore d'autres sortes de matériaux dans les bâtimens qu'ils construisent. Il est vrai qu'ils ne peuvent convenir que sous des climats où il pleut rarement, et où l'on ignore ces vicissitudes de température qui, dans les hivers du nord, font succéder aux pluies et aux causes d'humidité l'action de la gelée et du dégel, action à laquelle ne résisteroient point des matériaux en *terre* crue.

Il reste à faire connoître quelques-unes des désignations qu'on donne à la *terre*, sous le petit nombre de rapports qu'a cette matière avec l'art de bâtir.

Terre argileuse. — *Terre* dont on se sert pour faire des briques et autres ouvrages.

Terre franche. — Espèce de *terre* grasse sans gravier, dont on fait du mortier et de la *bauge* en quelques endroits.

Terre glaise. — *Terre* argileuse dont on use pour former les fonds des bassins.

Terre maigre. — C'est une *terre* sablonneuse qu'on mêle quelquefois avec de la *terre* trop grasse.

Terre massive. — Nom général qu'on donne à toute *terre* que, dans le langage du bâtiment, l'on considère comme étant entièrement solide, sans aucun vide, et toisée cubiquement ou réduite à la toise cube, pour l'estimation de sa fouille.

Terre naturelle. — On appelle ainsi une *terre* qui n'a encore été ni éventée ni fouillée. On la nomme aussi quelquefois *terre* neuve.

Terre rapportée. — *Terre* qui a été transportée d'un lieu à un autre, soit pour combler des fossés ou des bas-fonds, soit pour élever des terrasses.

TERRE CUITE. Nous avons parlé assez au long de l'emploi que l'architecture grecque a fait de la *terre* argileuse cuite comme moyen de construction. (*Voyez* BRIQUE.) Ce qu'on a dit de la durée et de la solidité de cette matière appliquée à la bâtisse, on peut le dire aussi de ses applications à l'ornement et aux décorations diverses des édifices. Le très-grand nombre de fragmens et d'ouvrages de *terre* cuite parvenus jusqu'à nous, prouve que si cette matière le cède à toutes les autres par la valeur, l'éclat et la beauté, elle a sur elles, outre l'avantage de l'économie, celui de ne point tenter la cupidité; et nous ajouterons qu'elle est peut-être douée de plus de résistance contre les causes ordinaires de destruction.

Nous sortirions par trop des limites de ce qui fait la matière de ce Dictionnaire, si nous voulions seulement énumérer tous les emplois de la *terre cuite* dans l'antiquité. La plastique, qui fut une des quatre parties de l'art de sculpter en Grèce, et qui eut de si nombreuses attributions, peut se considérer et se définir en grande partie comme ayant été l'art de travailler en *terre cuite*. Les seuls rapports sous lesquels il nous est donné d'en considérer ici les produits, sont ceux qui embrassent les ouvrages soit bas-reliefs, soit statues, dont l'architecture dès les temps les plus anciens décora les édifices, et surtout les temples.

Nous ne pouvons guère douter que la *terre cuite* en statues n'ait été employée à décorer les frontispices des temples, alors que leur construction consistoit particulièrement dans le bois. Ainsi le temple étrusque, tel que Vitruve nous l'a décrit et tel qu'il se pratiquoit encore de son temps à Rome, ne devoit recevoir dans ses frontons et sur ses acrotères que des statues de *terre cuite*, pour ne pas trop charger les solives qui formoient son entablement. Or, on sait que la légèreté est le propre des ouvrages de ce genre en *terre cuite*, parce que la condition de la *terre*, pour être cuite dans de grands volumes, est d'être creuse.

Si la pratique de la *terre cuite*, par plus d'une autre raison, dut être une des premières et des plus anciennes dans la formation des simulacres divins, elle ne cessa point d'avoir lieu pendant les temps postérieurs de l'art perfectionné. Autrefois, comme aujourd'hui, il y avoit toutes sortes de degrés dans la grandeur et le luxe des édifices sacrés. L'or et l'ivoire, les métaux et les marbres, pouvoient briller au milieu des principaux temples, dans le même temps et dans la même ville où de plus petits temples moins richement dotés se contentoient d'une idole de bois ou d'un dieu d'argile.

Pausanias fait mention de statues en *terre cuite* qu'on voyoit encore de son temps dans plus d'un temple de la Grèce; et il ne les donne pas pour être des ouvrages d'art antiques, ainsi qu'il le fait remarquer à l'égard de plus d'un simulacre en bois. D'une part, on peut croire que la dévotion aura perpétué d'anciennes effigies faites de cette matière; et l'on peut supposer, d'autre part, que beaucoup d'entre elles auront fait place par la suite à de plus riches ouvrages. Voilà sans doute la raison pour laquelle les statues antiques en *terre cuite* sont aujourd'hui assez rares. A peine, je pense, pourroit-on en citer une qui ait été trouvée dans les ruines de Rome. Mais il s'en est conservé sous les cendres qui ont enseveli Pompeï; on les voit au Muséum de Naples, et leur style n'annonce point un art fort ancien.

Si le temps nous a transmis fort peu de statues antiques de *terre cuite*, il n'en est pas ainsi des bas-reliefs en cette matière. Le très-grand nombre qui en existe, et dont presque toutes les collections d'antiquité se sont plus ou moins enrichies, nous apprend que l'architecture les employa volontiers comme ornemens des édifices. La beauté de la sculpture dans plusieurs de ces ouvrages, l'élégance de leurs formes, la perfection du dessin de leurs figures, tout concourt à certifier que les monumens où ces *terres cuites* furent appliquées appartinrent aux âges de l'art le plus développé.

Ce fut ordinairement dans les frises des temples qu'on les employa. L'art du moulage, qui fut chez les anciens une partie nécessaire de la plastique, fournit le moyen le plus économique de multiplier cette sorte d'ouvrages. Il y a en ce genre des choses tellement probables, qu'elles pourroient dispenser de les prouver. Mais les répétitions nombreuses et les plus identiques des mêmes figures, des mêmes compositions en *terre cuite*, qu'on voit dans les recueils de ce genre, démontrent que tous ces exemplaires sortirent d'un même moule, fait également en *terre cuite*, ainsi qu'on en trouve la preuve pl. 33 du *Recueil d'ouvrages en terre cuite*, par M. d'Agincourt. Beaucoup de ces bas-reliefs ont leur fond percé d'un trou assez grand pour qu'on puisse y passer une corde; ce qui a fait conjecturer par un critique, assez mal à propos selon nous, qu'on les suspendoit dans les ateliers pour servir de modèles. Il se présente une supposition beaucoup plus naturelle, et que confirment évidemment les deux bas-reliefs d'une même frise gravés pl. 7 du Recueil qu'on vient de citer.

Sur chacun on voit la marque de quatre trous qui, répartis inégalement sur le champ ou le fond des figures, n'ont certainement point dû servir à l'usage indiqué. Il paroît indubitable que ces trous ont dû être pratiqués dans l'intention de recevoir des crampons ou tigettes de métal qui, traversant l'épaisseur de la *terre cuite*, étoient scellées dans le massif de la construction, et dont l'ouverture disparoissoit ensuite par l'introduction de quelque stuc ou mortier.

Nous renvoyons au Recueil dont nous avons donné le titre plus haut le lecteur qui voudroit connoître à combien de genres d'ornemens d'architecture la *terre cuite* fut employée. Mais, pour se faire une plus juste idée de la variété, de l'élégance et du bon goût d'un grand nombre des sujets que la plastique sut multiplier en ce genre, nous recommanderons surtout la belle collection de M. Towneley, qui, après la mort de ce célèbre amateur, a passé dans celle du *British Museum*, et qui a été publiée sous le titre de *A Description of the collection of ancient terracottas*. On y remarque un bon nombre de compositions qui se trouvent aussi dans les bas-reliefs en marbre; en sorte qu'on ne sauroit dire si les marbres ont été copiés d'après les *terres cuites*, ou si ces dernières furent des répétitions de marbres renommés.

Les *terres cuites* qui entrèrent, sous de très-nombreux rapports, dans les ornemens de tout genre des édifices antiques, reçurent très-fréquemment des couleurs : ce qui n'étonnera point ceux qui savent combien fut usuelle et générale la pratique de peindre jusqu'à l'extérieur des monumens sacrés et profanes. La suite des bas-reliefs volsques en *terre cuite* trouvés à Velletri, nous fait voir ces bas-reliefs revêtus de différentes teintes, qui leur donnoient jusqu'à un certain point l'apparence de tableaux. Mais les enduits de couleur pouvoient avoir encore pour objet d'en rendre, par une teinte égale, la matière plus uniforme à l'œil, et aussi de les garantir contre les intempéries des saisons.

L'usage des ornemens en *terre cuite* dans l'architecture s'est conservé par tradition en Italie. Les villes de Milan, de Pise, de Sienne, de Florence, de Venise, de Rome, de Naples, et ses environs, fournissent mille exemples de cet emploi depuis la renaissance des arts.

Il faut mettre en effet au nombre des ouvrages en *terre cuite*, qui firent au seizième siècle un des principaux agrémens des palais et des habitations particulières, ces ouvrages en compartimens de tout genre, dont le fond, de matière argileuse durcie au feu, étoit recouvert d'un émail de faïence diversement coloriée. Ce procédé, devenu si habituel dans les travaux de la poterie domestique, fut à cette époque employé avec autant de goût que de succès dans la décoration soit extérieure, soit intérieure. Egalement propre à remplacer avec une extrême solidité, sans aucune épaisseur, les teintes variées de la peinture d'ornement, et les formes en relief plus ou moins saillantes de la sculpture, il eut encore l'avantage d'en multiplier à l'infini les produits. Il n'y eut rien dans le domaine de la décoration qu'il ne s'appropriât. Les rinceaux, les fruits, les fleurs, les guirlandes, les festons, tous ces caprices d'imitation de têtes d'animaux symboliques, de parties détachées ou tronquées du règne animal ou végétal, furent reproduits avec des couleurs variées, et formèrent des compartimens qui rivalisèrent avec les inventions peintes de l'arabesque.

Cet art, aux produits duquel on donne le nom de *porcelaine*, sortit aussi alors de l'Italie, et les artistes de ce pays en propagèrent le goût en France. D'anciens châteaux en ont conservé quelques traces. Il n'y a guère plus de quarante ans que le génie de la destruction se fit un jeu de faire écrouler la masse entière, précédemment minée, du célèbre château qu'avoit bâti François I[er] dans le bois de Boulogne, près de Paris, et qu'il avoit appelé Madrid, en mémoire de sa captivité dans la capitale de l'Espagne. Tous les ornemens intérieurs et extérieurs de ce château brilloient encore de l'éclat des couleurs et des bas-reliefs émaillés dont la *terre cuite* faisoit le fond.

Nous avons vu que l'économie est un des avantages du procédé qui, offrant un moule une fois fait pour les ornemens courans surtout, met à même d'en faire à l'infini la répétition exacte par les empreintes que l'argile humectée permet d'en tirer. Or, on sait qu'il est dans la nature et dans l'esprit de la décoration architecturale et de l'arabesque de reproduire soit comme continus, soit comme se faisant pendant, les mêmes objets et les mêmes détails de figures symétriques. Mais c'est encore plus particulièrement aux bâtimens construits en matériaux économiques, aux maisons ordinaires de ville et de campagne, où l'on cherche l'agrément sans grande dépense, que nous sembleroit devoir convenir le procédé des ornemens en *terre cuite*, produits par le moulage. Le plâtre, comme on le sait, est, à Paris surtout, la matière à peu près unique dont on use pour produire avec économie ou les ornemens ou les bas-reliefs dont on veut décorer l'extérieur des habitations. Mais on sait aussi qu'il n'y a rien de moins durable. Pourquoi ne chercheroit-on pas à accréditer, pour ces sortes d'emplois, la *terre cuite*, susceptible de la même économie, par le moyen du moulage, et susceptible encore de recevoir et de garder toutes les couleurs qui peuvent la mettre d'accord avec celles des matériaux qui la recevroient?

TERREIN (ou *terrain*), s. m. Ce mot n'est pas un pur synonyme du mot *terre*. Il exprime, dans l'art de bâtir, ou l'espace du sol sur lequel on élève un bâtiment, ou la nature même de ce sol, considéré non-seulement à sa superficie, mais encore dans ses profondeurs.

Rien de plus important que de bien connoître le

terrein sur lequel on se propose de bâtir, c'est-à-dire le connoître à fond. Or, le fond d'un *terrein* est très-variable. La terre se compose de couches d'une nature si différente, qu'il est rarement donné de prévoir ce que sera définitivement le sol sur lequel il faudra fonder. Les *terreins* offrent des fonds de différente densité ou consistance, comme de roche, de tuf, de gravier, de sable, de glaise, de vase, etc. C'est à toutes ces variétés que le constructeur doit avoir égard.

Terrein ne signifie quelquefois rien autre chose qu'espace, ainsi qu'on l'a dit; c'est ce qu'on exprime en disant *terrein vague*, *terrein enclos*. Les anciens ménageoient souvent dans le voisinage de leurs temples des *terreins* consacrés, sur lesquels il étoit défendu de bâtir. On dit :

Terrein de niveau. — C'est une étendue de terre dressée et sans aucune pente.

Terrein par chutes. — *Terrein* dont la continuité est interrompue, mais qui se raccorde avec un autre *terrein*, par des perrons ou par des glacis.

TERRE-PLEIN, s. m. Nom général qu'on donne à tout amas de terre rapportée entre des murs, soit pour faire des terrasses, soit pour servir de chemins ou de communications d'un lieu à un autre, ou de boulevards dans les villes de guerre.

TÊTE, s. f. En traitant des notions que comporte, dans ses rapports avec la sculpture et avec l'architecture, le mot qui fait le sujet de cet article, nous ne répéterons rien de ce que nous avons développé, et peut-être un peu trop hors des limites de la matière qui est celle de ce Dictionnaire, au mot Buste. (*Voyez* ce mot.)

Quoique la *tête* de l'homme, dans l'imitation séparée qu'en fait la sculpture, soit la partie sans doute la plus importante du buste, cependant sous ce nom, comme son véritable sens l'indique en français, ainsi que dans l'italien *busto*, il faut comprendre la *tête* humaine accompagnée d'une portion plus ou moins étendue du corps, comme les épaules, la poitrine, et quelquefois plus encore.

Ici nous considérerons uniquement les divers emplois que l'architecture, dans ses ornemens, fait de la *tête* seule, non-seulement de l'homme, mais des animaux.

Un des plus anciens emplois de la *tête* ainsi envisagée, nous paroît être celui qu'en fit l'architecture égyptienne dans un de ses chapiteaux, qui a ses quatre faces ornées d'une *tête* qu'on croit être celle d'Isis, avec des oreilles de vache et la coeffure ordinaire des statues féminines. Ces quatre *têtes* sont adossées entre elles de façon que chacune se borne à n'être que ce qu'on appelle le masque ou le visage, sculpté plutôt en bas-relief qu'en bosse. Ce chapiteau à *têtes* d'Isis est fréquemment employé en Egypte, et on le trouve avec plus d'une variation.

Une *tête* seule et sans buste fut très-souvent appliquée par l'architecture grecque comme ornement symbolique, particulièrement aux clefs des arcades. Nous voyons ainsi à l'amphithéâtre de Capoue chaque pierre formant la clef de chaque arcade des portiques extérieurs de ce monument, ornée d'une *tête* de divinité en relief très-exhaussé. Nous avons déjà fait remarquer à l'arc de triomphe d'Auguste, dans la ville de Rimini, des *têtes* d'un très-haut relief, sculptées sur des espèces de patères ou de boucliers circulaires, et qui sont, comme l'indiquent leurs attributs, celles de Jupiter, de Vénus, de Neptune et de Pallas.

L'espace qu'on appelle *métope*, ou l'intervalle qui sépare les triglyphes dans la frise dorique, fut souvent orné de ces parties circulaires qu'on prend pour des patères ou pour des boucliers, et sur lesquelles on sculpta volontiers des *têtes* de Méduse ou d'autres personnages mythologiques. Il existe encore dans les recueils d'antiques de ces parties de plafond qui doivent avoir été comme des caissons circulaires en marbre, dont le milieu, en place de fleuron ou de rosace, est occupé par une *tête* d'une sculpture fort saillante.

Rien de plus commun dans tous les monumens d'architecture ou de décoration que l'emploi de ces *têtes* qu'on désigne par les noms de *masques* ou de *mascarons*. (*Voyez* ces mots.) Le culte de Bacchus et les mystères dionysiaques ayant été répandus chez tous les peuples antiques, l'art des Grecs s'empara de la plupart des symboles que les fêtes et les cérémonies avoient propagés. Bientôt encore le théâtre multiplia, par l'emploi qu'on y faisoit du masque, les représentations de toutes les sortes d'expressions dont les rôles des acteurs avoient besoin. La fabrication des masques devint une sorte d'école de l'art d'exprimer, par les traits du visage, toutes les passions, toutes les affections de l'ame; la sculpture ne pouvoit guère manquer de puiser pour l'ornement dans cette source abondante de motifs et de sujets, qui d'abord eurent une relation spéciale avec les monumens, et qui finirent par n'être plus pour les yeux que des signes tout-à-fait arbitraires d'idées sans détermination. De là, sous le nom de *masque* ou de *mascaron*, ces représentations de *têtes* capricieuses, soit isolées, soit rangées sur une ligne, et supportant des festons continus.

Les modernes ont hérité, dans leurs pratiques ou leurs routines décoratives, de l'usage antique d'orner avec des *têtes* les clefs des arcades de leurs portiques. Aucune idée religieuse ou politique ne s'étant mêlée chez eux à cet usage, on chercheroit souvent en vain dans ces *têtes* un motif en rapport avec l'édifice auquel on les applique. Lorsque ce ne sont point des objets banaux et sans aucune signification, ce qui est arrivé trop souvent, la sculpture se donne pour

sujet arbitraire de représenter, sous des traits divers, ou les saisons, ou les figures capricieuses des faunes, des satyres, des déités agrestes de la fable, ou tout simplement des *têtes* d'âges différens et de caractères variés, où l'on se plaît à rendre sensibles, comme dans les masques antiques, l'expression capricieuse ou contrastée de toutes les sortes de physionomie.

La religion chrétienne admet sans doute et applique à l'ornement de ses temples, surtout en médaillons, les bustes des apôtres et des saints. Mais comme ornement de pratique et d'usage, on n'y emploie guère d'autres *têtes* sans bustes que celles des anges, ou de ce qu'on appelle des petits chérubins ailés. On les trouvera souvent employées ainsi au-dessus des ceintres de quelques portes de sacristies, au-dessus des bénitiers, ou dans certaines décorations de gloires rayonnantes.

Un grand nombre de *têtes* d'animaux furent aussi, dans l'antiquité, la matière d'ornemens propres à beaucoup de parties de l'architecture. Qui ne sait ensuite combien fut général l'emploi qu'on en fit dans tous les objets de luxe, tels que meubles, vases, trépieds, candelabres, ustensiles de tout genre, qui naturellement s'approprient tous les détails de la décoration architecturale? Ainsi la pierre qui fait la clef de l'arcade du monument triomphal de Rimini est décorée d'une *tête* de taureau. Un semblable symbole se voit dans la frise du tombeau qu'on appelle près de Rome la *tour de Metella*, et à laquelle on a donné plus vulgairement, à raison de cette sculpture, le nom de *Capo di bove*. On ne sauroit compter les diverses sortes d'ouvrages et de parties d'édifices où la sculpture employa la *tête* de lion. Elle figure sur presque toutes les urnes à l'usage des bains et des fontaines. Tantôt elle semble servir d'attache aux anneaux simulés en marbre, à l'imitation des anneaux mobiles qui dans la réalité s'adaptoient aux baignoires de métal : tantôt elle est avec plus ou moins de réalité l'orifice véritable ou fictif destiné à l'écoulement des eaux. La *tête* du bélier se trouve sculptée aux angles d'une infinité d'autels, de trépieds et de cippes de toute espèce, etc.

L'usage des sacrifices, dans le paganisme, devint encore, pour l'imitation des objets qui sont la matière de cet article, une source très-féconde d'ornemens. Nous ne pouvons nous refuser à croire que d'abord on conserva, comme indication ou commémoration de l'immolation des victimes, les *têtes* des animaux sacrifiés, qu'on attacha probablement, ou aux murs des temples, ou aux montans des autels. Ces *têtes* finirent par se décharner, et leurs squelettes, doués de la faculté de se perpétuer, fournirent à la sculpture de si nombreux exemples de cet usage, que l'artiste ayant à caractériser, par un symbole intelligible à tous, le lieu des sacrifices, l'autel où on les avoit consommés, fut induit très-naturellement à reproduire l'image de ces *têtes* décharnées qu'on appela *bucrania* (voyez Bucrane); et on les représenta ornées encore des bandelettes sacrées, des festons et des guirlandes dont les victimes avoient été parées.

Si cette pratique de la sculpture d'ornement trouva dans les usages religieux de l'antiquité une origine et une raison plausibles, il a été remarqué déjà que rien, chez les modernes, ne put autoriser l'architecture à employer indistinctement cette espèce d'ornement, qui, n'étant plus en rapport avec aucune de nos pratiques, a de plus l'inconvénient d'offrir la vue d'un objet on ne peut pas moins agréable. On ne sauroit donc approuver l'emploi que l'architecte de Brosse en a fait dans quelques métopes de sa frise dorique, au palais du Luxembourg.

Si nous faisons ici mention de quelques pratiques de ce genre dans un ordre d'idées assez analogues, quoique moins importantes, c'est uniquement pour faire voir comment a dû naître, dans l'antiquité, l'usage si multiplié des représentations dont nous avons fait la courte énumération.

Ainsi on connoît certains usages modernes qui consistent également à attacher, comme trophées, des *têtes* d'animaux tués à la chasse, aux portes des habitations du chasseur. De là on a vu dans plusieurs châteaux l'architecture faire des *têtes* imitées de différens animaux une sorte d'enseigne ou d'inscription figurée de la destination de certains lieux : des *têtes* de chien ont été placées sur la façade du bâtiment qu'on appelle le *chenil;* sur les portes d'un parc on a figuré des *têtes* de cerf ou de sanglier; des *têtes* de cheval ont décoré, comme à Chantilly, le bâtiment des écuries; on a vu des *têtes* de bœuf et de mouton designer une boucherie.

On donne le nom de *tête* à différens ouvrages de construction. L'on dit :

Tête de canal. On appelle ainsi, dans un jardin, l'entrée d'un canal, et la partie la plus proche du jardin où les eaux viennent se rendre après le jeu des fontaines. On donne aussi ce nom à un bâtiment rustique, en manière de grotte, avec fontaines et cascades au bout d'une longue pièce d'eau.

Tête de chevalement. Pièce de bois qui porte sur deux étaies, pour soutenir quelque pan de mur, ou quelque encoignure, pendant qu'on fait une reprise sous œuvre.

Tête de mur. C'est ce qui paroît de l'épaisseur d'un mur, dans une ouverture, et qui est ordinairement revêtu d'une chaine de pierre ou d'une jambe étrière.

Tête de voussoir. C'est la partie soit de devant, soit de derrière d'un voussoir d'arc.

Tête perdue. On appelle ainsi toutes les *têtes* des boulons, vis et clous, qui n'excèdent point le parement de ce qu'ils attachent ou retiennent, et qui même y entrent jusqu'à s'y trouver renfoncés.

TÉTRASTYLE. On distinguoit sous plus d'un rapport, et l'on classoit diversement, dans le système architectonique, les temples selon les différences d'ordre, selon la conformation de leur ensemble et la distribution des colonnes extérieures, selon le plus ou le moins d'espace de leurs entrecolonnemens, selon le nombre des colonnes affectées à leurs frontispices. Sous ce dernier point de vue, le temple *tétrastyle* étoit, comme l'indique la formation du mot, celui qui n'avoit que quatre colonnes de front. Tel est, par exemple, celui qu'on appelle aujourd'hui à Rome de la Fortune virile.

THALAMUS, du mot grec θαλαμος, lit, chambre à coucher. Selon Vitruve, le *thalamus* étoit placé dans la maison grecque, ainsi que l'*anti-thalamus*, chacun d'un côté de l'*œcus* ou salon, dans lequel se tenoit la maîtresse de la maison. Le *thalamus* étoit sa chambre à coucher; l'*antithalamus* étoit celle de ses esclaves.

THÉATRE, s. m. En latin *theatrum*, du grec θεατρον, formé du verbe θεαομαι, qui veut dire *regarder, contempler. Théâtre*, défini d'après son étymologie, signifie donc un lieu pour voir et regarder. Tel fut en effet le but ou l'objet principal des premiers locaux où les hommes se réunirent pour jouir du plaisir naturel, et, si l'on peut dire, instinctif de se voir et de se considérer dans les imitations de l'art. Les récits des voyageurs nous représentent ainsi les peuplades des sauvages se groupant ou s'assemblant en cercle autour d'histrions ou de saltimbanques qui mêlent à des danses grossières quelques espèces d'actions dont les sujets sont tirés des habitudes de leurs mœurs ou des traditions de leurs aventures guerrières. Là est l'élément primitif des compositions de l'art dramatique, et aussi de l'art qui devoit, en suivant les progrès de la civilisation, préparer et perfectionner, pour le spectacle scenique et pour ses spectateurs, l'édifice qu'on appelle *théâtre*.

DU THÉATRE CHEZ LES ANCIENS.

Plus d'un degré marqua en Grèce les progrès de cet art. Il paroît que les fêtes de Bacchus et de Cérès, qui de très-bonne heure consacrèrent l'époque de la moisson et des vendanges, devinrent dès-lors le sujet et l'occasion de réunions où les chants et les danses se mêlèrent aux cérémonies religieuses, et firent chercher des emplacemens favorables au besoin de voir et d'entendre. Le creux d'un vallon, quelque partie circulaire de montagne donnée par la nature, prêtèrent à ces premiers spectacles un local agreste et sans art. Lorsque quelque chose de semblable à la représentation d'une action entre des personnages s'y fut introduit, une sorte de cabane de branches d'arbres représenta la scène. Peu à peu on façonna le terrain montant sur lequel se tenoient les spectateurs, de manière à inspirer l'idée des gradins ou degrés des *théâtres* postérieurement construits.

Cet état de choses dut se perpétuer avec peu d'amélioration, tant que la population resta divisée dans les bourgs, avant la formation des villes. Lorsque dans celles-ci on eut à célébrer de pareilles fêtes, on fut obligé d'élever quelques échafaudages temporaires que le retour périodique des cérémonies tendit à rendre de plus en plus fixes et solides. L'on comprend que plus l'art dramatique, s'étendant et se perfectionnant, attiroit de spectateurs, plus, de son côté, la construction fut obligée d'agrandir et d'améliorer le local destiné à la multitude.

La nature seule des choses nous apprendroit qu'en suivant le cours des âges, et l'extension donnée aux jeux scéniques par le culte et par la politique, on dut faire en charpente des *théâtres* réguliers, si nous ne savions par l'histoire, comme on le verra bientôt, qu'il en arriva réellement ainsi. Disons d'avance que du temps du poëte dramatique Pratinas, qui vécut dans la soixante et dixième olympiade, il n'y avoit encore à Athènes qu'un *théâtre* en bois. Pendant la représentation des pièces de Pratinas, les siéges s'écroulèrent. Cet accident fut cause que du temps de Thémistocle on construisit en pierre le *théâtre* connu sous le nom de *Bacchus*.

Mais ce *théâtre* fut creusé dans le flanc de la montagne de l'Acropole, qui regarde le mont Hymette. Là, comme on le voit, se seront réunis les élémens de la formation des *théâtres* primitifs, c'est-à-dire (ce qu'une multitude d'autres *théâtres* nous démontre) l'emplacement ou l'adossement à une montagne ou à un rocher, et la disposition déjà élaborée dans la construction en bois.

On ne prétend point attribuer ici, par-là, au *théâtre* en pierre d'Athènes une priorité sur tous ceux qui furent construits de même, soit dans l'Asie mineure, soit dans les autres parties de la Grèce. Une histoire positive et chronologique de ces monumens ne pourroit reposer que sur des dates données, soit par les écrivains, soit par les édifices. Les unes et les autres nous manquent. Nous n'entendons établir dans cet article que des notions générales sur l'origine et les progrès de cette partie si intéressante de l'architecture grecque, en renvoyant d'ailleurs pour toutes les notions particulières et les détails techniques du sujet, aux nombreux articles de ce Dictionnaire qui en traitent.

Quoiqu'on n'en ait aucune preuve, il nous paroît toutefois probable que les Athéniens, auxquels est due très-certainement l'invention du drame ou de l'action scénique régulière, auront été aussi les premiers à réduire le lieu de sa représentation à des formes, des distributions et des proportions déterminées par le besoin et le plaisir. Un édifice tel que le *théâtre* en marbre de Bacchus n'aura pu être conçu, projeté, exécuté, que sur des données antérieures déjà consacrées par l'usage et dictées par une longue expérience. Hesychius nous apprend que pendant long-temps on faisoit des gradins en planches pour

les spectateurs : *Tabulata ligna in quibus spectabant Athenis, priusquàm Dyonisii theatrum extructum esset.* Ce fut donc dans ces constructions temporaires que l'art et la science de bâtir les *théâtres* s'essaya long-temps, et parvint à fixer l'ensemble et les rapports nécessaires des deux parties dont ils doivent se composer.

Lorsqu'on veut se rendre compte de la disposition élémentaire du *théâtre* grec, il ne faut pas perdre de vue ce qui donna naissance aux représentations scéniques. Le drame originairement ne fut qu'un chœur qui chantoit des dithyrambes en l'honneur de Bacchus, sans aucun autre acteur déclamant. Dans la suite on y ajouta un acteur récitant quelques aventures mythologiques, puis on lui donna un interlocuteur ; enfin le chœur, de principal qu'il avoit été, devint personnage accessoire dans l'action dramatique, et ne joua plus que le rôle d'un acteur. La scène (ou le lieu d'une semblable action) fut donc originairement disposée pour recevoir un très-grand nombre de personnages chantans ; ce qui explique pourquoi et comment, même après que l'action dramatique fut devenue principale et que le chœur n'en fut plus que l'auxiliaire, le lieu de cette action dut s'étendre en largeur beaucoup plus qu'en profondeur. Ajoutons que la très-grande multitude des spectateurs ayant exigé un vaste emplacement en demi-cercle, meublé de gradins les uns au-dessus des autres, le diamètre de ce demi-cercle détermina nécessairement l'étendue en largeur du local où l'action et le spectacle devoient se donner.

Ainsi la *scène*, ou ce qu'on appela ainsi (*voyez* Scène), fut, non l'espace où l'action avoit lieu, où les acteurs se tenoient, où le chœur chantoit, mais ce qui servoit, comme dans un tableau, de fonds à tous ces personnages ; et le local qu'aujourd'hui nous appelons *scène* répondit à ce que nous nommons *avant-scène, proscenium.* (*Voyez* ce mot). Il n'est pas douteux que, dans les premiers *théâtres* en bois, on dut décorer par la peinture, selon la diversité des sujets qu'on représentoit, cette devanture qui faisoit face aux gradins du *théâtre*, c'est-à-dire aux spectateurs. Au temps d'Eschyle, un des premiers poëtes tragiques, Agatarchus, selon ce que nous apprend Vitruve, avoit peint probablement pour une des pièces de ce poëte une *scène* dans laquelle il fit montre d'un grand savoir en l'art de la perspective. On a déjà parlé de cet ouvrage au mot Scène. Je n'y reviens ici que pour rappeler ce qui est dit à cet article, savoir, qu'avant l'érection du *théâtre* en matière plus solide, la devanture, ornée par les perspectives d'Agatarchus, ne fut très-probablement qu'une cloison recevant le rideau peint qui le cachoit.

Nous trouvons chez les écrivains plus d'un passage où il est fait mention de scènes peintes. Mais nous ne rappelons ici ces notions que pour indiquer ce qui dut donner naissance à la disposition définitive, et même au goût de cette partie du *théâtre* antique. Sans doute, lorsque le *théâtre* en marbre de Bacchus à Athènes fut construit, les yeux étoient depuis long-temps accoutumés à voir les personnages de l'action se détacher sur des fonds où l'art de la peinture décorative s'étoit plu à figurer, et en toute liberté, des compositions d'architecture auxquelles l'artiste avoit pu prodiguer, sans grande dépense, toutes les richesses de l'art. Quand il fallut satisfaire également les yeux par une architecture réelle et en matériaux solides, l'architecte ne se trouva-t-il pas induit à porter dans cette partie du *théâtre* le luxe de détails et d'ornemens que nous savons avoir été habituellement appliqué à la scène ? Il nous suffit d'avoir indiqué ce qui aura été le principe, et de sa forme définitive, et du goût qui, jusqu'aux derniers temps de l'art, fut celui de sa décoration.

Ce que l'on nommoit *proscenium*, avons-nous dit, ou *avant-scène*, étoit, dans l'ensemble du *théâtre* antique, grec ou romain, le lieu même où se passoit l'action. Selon Vitruve, chez les Grecs, une portion des acteurs arrivoit jusque sur l'orchestre. C'étoient probablement les danseurs, car le mot *orchestre* désigne précisément le genre de spectacle qui dépend de la danse. Cet espace avoit une étendue comprise entre le gradin inférieur de ce que nous appelons *amphithéâtre* et la ligne du *proscenium*. Derrière la scène étoient disposées différentes salles, formant le *proscenium*. Elles étoient affectées à des services divers, dont le détail seroit étranger aux notions purement architecturales.

Si l'on se fait une juste idée des deux parties principales du *théâtre* antique, on comprend avec la plus grande clarté qu'il consistoit en un plan semi-circulaire d'un côté, et rectangulaire de l'autre, formant ce qu'on appelle vulgairement un *fer à cheval*. La moitié, dont on vient de parcourir la distribution, étoit comprise dans la partie quadrangulaire, et de ce côté, pour un très-grand nombre de *théâtres* adossés, comme on va le voir, à une côte ou à une pente de montagne, devoit se trouver l'entrée principale. Aussi Vitruve nous apprend-t-il que cette partie de l'édifice se terminoit par un portique servant à mettre les spectateurs à couvert lorsqu'il survenoit de la pluie, et qu'on employoit aussi aux répétitions des chœurs.

L'autre moitié du *théâtre*, celle qui, comme on l'a dit, étoit, selon le sens propre du mot, véritablement *théâtre*, ou lieu fait pour voir, se composoit nécessairement d'un demi-cercle, forme dictée par la nature pour qu'un grand nombre d'hommes réunis pussent également, de tous les points de la demi-circonférence, et voir et entendre ce qui se faisoit et se disoit au point de centre de la ligne du *proscenium*, qui, chez les Romains, terminoit le demi-cercle.

On a déjà dit que, dès l'origine, ce besoin et celui d'assembler une multitude d'individus placés par degrés les uns au-dessus des autres, avoient suggéré

le choix des premiers *théâtres* dans des emplacemens donnés par la nature. Effectivement, le très-grand nombre de *théâtres* dont les restes nous sont parvenus, démontre que partout où les localités le permettoient, on plaçoit cet édifice de manière à économiser la dépense de construction que son élévation sur un terrain plan et uni auroit occasionée. La croupe d'une côte dans laquelle on pouvoit creuser la partie demi-circulaire des gradins, offroit de grands avantages, car d'abord on étoit souvent dispensé de faire des fondations, et ensuite les bancs circulaires ou les degrés se tailloient à même la masse. Cependant on ne pratiquoit ainsi que la partie qui constituoit spécialement le fond du demi-cercle. Les deux extrémités qui terminoient de chaque côté les gradins étoient construites, et formoient un massif propre à augmenter la solidité de l'ensemble, et à lier les gradins à la scène. C'est ce que font voir les ruines de plus d'un *théâtre* antique, et c'est ce que nous avons déjà décrit avec beaucoup plus de détails, aux articles des deux villes de Sagonte et de Taurominium, où existent les deux *théâtres* les mieux conservés de tous ceux que le temps a épargnés.

Au mot Amphithéâtre (*voyez* ce mot), on trouve la description anticipée de ce que nous aurions à faire connoître ici sur la disposition des gradins et sur les escaliers qui établissoient une facile circulation entre toutes les rangées de degrés. L'amphithéâtre ne fut, en effet, que la conjonction de deux *théâtres*, et les Romains n'eurent, à cet égard, qu'à se régler sur les pratiques des *théâtres* grecs.

Plus d'une variété toutefois eut lieu dans la distribution des degrés. Souvent on ne les divisoit pas en étages, c'est-à-dire en groupes. Il existe effectivement des *théâtres* d'une fort grande étendue, dont tous les gradins se suivent sans aucune interruption. Lorsqu'on vouloit établir des étages de degrés par les séparations des paliers, on régloit le nombre de ces étages d'après la hauteur totale ou l'étendue de l'intérieur. On en établissoit trois dans les grands *théâtres*, et deux dans les petits. Ces séparations ou paliers sont ce que Vitruve appelle *præcinctiones*. (*Voyez* Balteus.)

Pour monter aux degrés et circuler facilement entre eux, l'on séparoit leurs rangées en plusieurs sections, entre lesquelles étoient pratiques des escaliers. Lorsque la hauteur du *théâtre* étoit partagée par plusieurs *præcinctions*, chacun de ces étages avoit ses escaliers particuliers formés de marches ayant en hauteur la moitié du gradin servant de siége. Ces escaliers avoient leur direction vers le centre de l'orchestre, et formoient pour ainsi dire les rayons du demi-cercle. Ils furent désignés par les Romains sous le nom de *cunei*, parce que les gradins ou siéges compris entre deux présentoient la figure d'un coin.

Les ouvertures ou entrées qui conduisoient aux gradins différoient, selon que ceux-ci avoient été taillés et pratiqués dans le penchant d'une montagne, ou bien construits comme partie d'un édifice élevé sur un sol plan. Aux *théâtres* tout en construction, les entrées des différens étages faisoient partie de la construction même, sur laquelle se trouvèrent établis les gradins, et ils aboutissoient à chaque étage. Dans les autres, on pratiquoit souvent sur le côté de la montagne des chemins qui conduisoient jusqu'aux gradins les plus élevés, d'où les escaliers conduisoient au reste des gradins inférieurs. Cela se remarque ainsi au *théâtre* de *Taurominium*.

Au-dessus de la montée totale des gradins, qui, selon l'acception du mot grec, étoit véritablement le *théâtre*, que l'on désigne en italien par le mot *gradinata*, et qu'on appelle généralement en français *amphithéâtre*, s'élevoit, le plus souvent en colonnes, une galerie couverte, destinée à des places distinguées, et pouvant servir aussi de refuge en cas de mauvais temps; car on ne doit pas oublier que, dans les villes grecques, l'édifice consacré spécialement aux représentations scéniques avoit quelquefois une autre destination, celle de servir de lieu d'assemblée lorsque le peuple entier d'une ville étoit appelé à délibérer en commun sur les intérêts publics. Tacite, dans le chapitre 80 du second livre de son Histoire, le dit expressément des habitans d'Antioche, et Ausone en dit autant des Athéniens; il ajoute même que cet usage étoit généralement adopté dans la Grèce.

On ne doit donc pas s'étonner que le *théâtre* ait participé, dans ses décorations, aux pratiques des institutions civiles. Ainsi voyons-nous qu'au *théâtre* d'Herculanum, d'un côté et de l'autre du *proscenium*, on avoit élevé à Nonius Balbus, ainsi qu'à son fils, une statue équestre en marbre. Ces deux morceaux se sont retrouvés sous les laves qui engloutirent ce *théâtre*. Au *théâtre* de Taorminium, la galerie dont on parle, au-dessus des gradins, avoit des niches qui sans doute reçurent des statues.

Ce double emploi du *théâtre* en Grèce pour les jeux de la scène, et pour les délibérations ou assemblées politiques, fut cause sans doute que cet édifice devint, dès l'origine, de première nécessité. Aussi est-il permis de croire qu'il y en eut dans toutes les villes. On ne trouve effectivement aucun emplacement de villes antiques encore reconnoissables par quelques débris, où ne se fassent remarquer des restes de *théâtre*. Cette sorte de monument, étant d'une grandeur et d'une solidité remarquables, auroit certainement survécu partout à toutes les destructions, si ses masses n'eussent offert, par la suite des siècles, une sorte de carrière aux habitans des villes nouvelles, qui, employant à leurs constructions des matériaux déjà tout taillés, achevèrent de ruiner des édifices devenus désormais inutiles. Nonobstant ces causes de dégradation, quelques vestiges leur ont toujours survécu, et l'on feroit une liste infinie de toutes les villes où de semblables témoins déposent de leur ancienne existence.

Pour ne pas laisser cette assertion sans quelque preuve, nous allons citer, d'après les Voyages de Pococke et de Chandler, les villes de l'Asie mineure qui ont des restes de *théâtre*, savoir : Ephèse, Alabanda, Teos, Smyrne, Hiérapolis, Cyzique, Alinda, Magnésie, Laodicée, Mylassa, Sardes, Milet, Stratonicée, Telmessus, Jasus, Patara.

On trouve en Sicile des restes de *théâtre* à Catane, à Taurominium, à Syracuse, à Argyrium, à Segeste.

Les principaux *théâtres* de la Grèce proprement dite, et dont il existe des ruines, furent ceux d'Athènes, de Sparte, de l'île d'Egine, d'Epidaure et de Megalopolis. Selon Pausanias, celui d'Esculape à Epidaure, et qui avoit été bâti par Polyclète, surpassoit, pour la beauté de sa disposition et les proportions de ses parties, tous les autres *théâtres* de la Grèce.

Toutefois, en parlant de cet édifice, le même auteur observe que les *théâtres* des Romains surpassoient ceux des Grecs en grandeur et en magnificence. Il nous paroît qu'il dut en être ainsi, et la chose s'explique de soi-même. D'abord, en fait d'édifices destinés à contenir, comme devoit le faire le *théâtre*, les citoyens d'une ville, il est évident que leur étendue fut nécessairement proportionnée à chaque population. Or, quelle disproportion ne dut-il pas y avoir entre les villes même principales de chacun des petits Etats de la Grèce, sous le rapport de la population, et la ville de Rome, avant même qu'elle fût devenue la reine du monde? Mais si Pausanias a entendu comparer le plus grand nombre des *théâtres* des Grecs avec ceux de la ville proprement dite de Rome, on a pu se convaincre déjà, par la situation et le choix habituel des emplacemens du plus grand nombre de ces édifices en Grèce, qu'ils exigèrent une bien moins grande dépense que ceux de Rome. Ceux-ci, élevés sur des terrains plans, comme nous le voyons encore aujourd'hui par les restes du *théâtre* de Marcellus, nécessitèrent d'immenses constructions de portiques les uns sur les autres, à l'extérieur; et dans l'intérieur, des combinaisons très-multipliées pour les issues, les dégagemens et les corridors destinés à la circulation d'une immense multitude. On sait en effet que le *théâtre* de Marcellus devoit contenir trente mille spectateurs.

Vitruve a employé six chapitres de son cinquième livre à parcourir les notions théoriques et pratiques de l'art de construire les *théâtres*. Dans le premier de ces chapitres, il traite des soins à prendre pour situer convenablement l'édifice sur un lieu sain et qui ne soit pas exposé au midi, ainsi que de l'élévation qu'on doit lui donner en raison de la portée de la voix et des effets acoustiques. Le chapitre suivant est rempli uniquement par une théorie sur la musique ancienne et les différens genres de chant; théorie qui, assez étrangère déjà à l'art de bâtir, ne sauroit être aujourd'hui d'aucun intérêt pour l'architecte. La notion relative aux vases de bronze placés entre les siéges du *théâtre* occupe le troisième chapitre, qui se termine par un passage important dans l'histoire du *théâtre* de Rome. Vitruve nous y apprend que l'emploi de ces vases n'avoit lieu chez les Grecs qu'à l'égard des *théâtres* en pierre ou en marbre, qui étoient peu favorables à la répercussion des sons; qu'à Rome au contraire, où les *théâtres* étoient généralement en bois, cette pratique étoit inutile. Dans le chapitre qui a rapport à la disposition du plan des *théâtres*, l'auteur indique les procédés géométriques d'après lesquels devoit être tracé le plan du cercle décrit par le degré inférieur. Il falloit y faire quatre triangles équilatéraux. C'étoit sur les différens angles résultant de la combinaison des quatre triangles inscrits les uns dans les autres, que devoient se régler la place des escaliers et les diverses parties de la scène. Dans les deux derniers chapitres, Vitruve traite des rapports que doit avoir la hauteur du portique qui s'élève au-dessus des degrés, avec la hauteur de la scène, puis de la disposition de la scène, des machines à décoration, des trois sortes de décorations analogues aux trois caractères des pièces tragiques, comiques, satyriques; enfin, de la différence entre le *théâtre* romain et le *théâtre* grec, pour ce qui regarde les procédés géométriques d'après lesquels devoit être tracé l'intérieur de leur plan.

J'ai donné l'idée succincte de ces détails, beaucoup moins, comme on voit, pour les faire connoître que pour faire sentir combien seroit inutile à cet égard un plus grand développement de notions, qui seroient aujourd'hui sans aucune application. J'ajoute qu'en général elles exigeroient, pour être comprises, et de nombreux commentaires, et le secours d'un grand nombre de dessins.

L'histoire chronologique des *théâtres* romains repose sur des renseignemens plus positifs que ceux auxquels on auroit voulu soumettre les époques des entreprises de ce genre chez les Grecs. Si nous en croyons les documens de l'histoire, Rome auroit, dans les premiers siècles, emprunté une grande partie de ses usages et de ses pratiques aux Etrusques; et comme il est indubitable que les plus anciennes communications eurent lieu en tout genre entre la Grèce et l'Etrurie, ce que Rome emprunta à celle-ci avant de correspondre directement avec les Grecs ne put point ne pas avoir des rapports au moins indirects avec leurs arts. Dans l'Etrurie, il y avoit trois espèces de jeux scéniques, ou de pièces appelées *tragiques*, *comiques* et *satyriques* ou *champêtres*. Les jeux Atellans étoient de ce dernier genre; on les nommoit ainsi de la capitale des Osques, Atella, où ils avoient pris naissance. On trouve encore en Etrurie quelques restes de *théâtres* antiques; mais on ne peut pas savoir leur date, et il est à présumer qu'ils sont de construction romaine.

Quand on voit qu'à Rome, au siècle de Vitruve, les *théâtres* se construisoient en bois, il devient très-probable que les Romains imitèrent en cela leurs

voisins les Etrusques, chez lesquels l'usage de bâtir en bois nous est attesté par la construction de leurs temples, construction que Vitruve nous apprend s'être perpétuée à Rome jusqu'à son temps dans ce qu'il appelle le *temple toscan*. Les premiers *théâtres* qui y furent élevés n'étoient guère que des constructions plus ou moins temporaires, en bois de charpente, qu'on assembloit pour le temps des jeux, et que l'on démontoit après qu'ils etoient terminés. Ce fut l'an 599 de Rome que les censeurs Val. Messala et Cassius Longinius imaginèrent de construire un *théâtre* permanent; mais le consul Scipion Nasica le fit détruire par respect pour les bonnes mœurs.

Cependant le luxe et la magnificence ne se signalèrent qu'avec plus d'eclat dans la construction des *théâtres* en bois, dont la durée éphémère étoit subordonnée à celle des fêtes. Scaurus, gendre de Scylla (*voyez* SCÈNE), prodigua des sommes immenses au *théâtre* temporaire qu'il fit bâtir. Curion, ne pouvant enchérir sur la somptuosité de Scaurus, voulut se signaler par une nouveauté aussi hardie qu'ingénieuse : il fit faire deux *théâtres* de charpente tournant chacun sur un pivot et adossés l'un à l'autre, de manière qu'après avoir servi aux représentations scéniques ils tournèrent sur ce pivot avec tous les spectateurs qu'ils renfermoient, et se réunirent pour former un véritable amphithéâtre, où l'on donna des combats de gladiateurs.

Enfin, le luxe et le goût des spectacles croissant de plus en plus, on en vint à construire en pierre des *théâtres* qu'on enrichit des marbres les plus précieux. A son retour de la guerre contre Mithridate, Pompée fut le premier à en élever un de cette sorte, et il le dédia sous son nom l'an de Rome 699. Il imita, dit Plutarque, celui de Mitylène; mais il le fit plus grand, et capable de contenir quarante mille spectateurs. Il n'en reste plus à présent que quelques foibles vestiges dans les écuries d'un palais à Campo di Fiore.

L'an 741 de Rome, Cornelius Balbus consacra sous son nom le *théâtre* qu'il avoit fait construire en pierre, et de la même année data la dédicace de celui de Marcellus.

Il dut son commencement à Jules-César, qui en avoit jeté les fondemens l'an 706 de Rome; mais la mort vint arrêter ses projets et suspendre pendant quelque temps l'exécution de ce monument. Auguste le continua sur le même emplacement, et le dédia sous le nom de Marcellus, fils d'Octavie, en l'honneur de laquelle il bâtit par la suite le portique voisin de ce *théâtre*. Il est le seul dont on voie encore aujourd'hui des restes assez considérables pour donner l'idée du goût de son architecture, c'est-à-dire de celle de ses portiques extérieurs. Le rang inférieur étoit d'ordre dorique; le supérieur est de l'ordre ionique. Les diverses parties que le temps en a respectées ne sont ni également conservées, ni de la même élévation. Ce qui subsiste des portiques ou de la galerie dorique du rez-de-chaussée se trouve enterré de plus de moitié, et la cymaise intérieure de son entablement est ruinée presque en entier. L'ordre ionique est mieux conservé; son entablement est intègre, à la réserve de la cymaise et du larmier de la corniche, qui ne se trouve nulle part. Il ne reste absolument aucun vestige du troisième ordre de portiques, qui sans doute fut corinthien. Des palais et des maisons particulières ont été bâtis des ruines de ce grand édifice, et s'élèvent encore sur ses debris. Cependant les fragmens de son architecture sont au nombre des ouvrages classiques qui ont servi de modèles aux architectes modernes; et ils sont toujours précieux comme ouvrages du siècle d'Auguste, et faisant connoître l'état de l'art à cette époque. Or, si l'on en juge par des édifices du même genre, c'est-à-dire formés aussi, comme le furent les amphithéâtres, de portiques en piédroits et arcades ornées de colonnes (et tel est le Colisée bâti sous Titus), on est obligé de convenir qu'aucun de ces monumens n'égala le *théâtre* de Marcellus pour la beauté des proportions, pour la pureté des profils et la précision de l'exécution.

L'Italie supérieure nous offre, hors de Rome, fort peu de restes de *théâtres* assez conservés pour qu'on puisse se faire une idée de leur architecture. Il paroîtroit que les jeux ou les combats de l'amphithéâtre auroient eu une prédilection qui auroit nui dans ce pays aux plaisirs de la scène. Il faut en sortir pour pouvoir citer quelques *théâtres* assez bien conservés. Les deux principaux, dont nous avons fait une mention particulière aux articles sous le nom des villes où ils existent, sont ceux de Sagunte en Espagne et d'Orange dans les Gaules. (*Voyez* SAGUNTE, ORANGE.) L'un et l'autre, comme on peut le voir à ces articles, furent construits de la manière que nous avons vu avoir été celle des *théâtres* grecs, c'est-à-dire qu'on en pratiqua la partie circulaire et les gradins dans la cavité de la montagne où on les adossa. Il faudroit réunir ces deux restes d'antiquité pour en former un tout, la partie la mieux conservée du *théâtre* de Sagunte étant le *théâtre* proprement dit ou les gradins, et la scène de celui d'Orange présentant encore tous les témoignages propres à en faire retrouver l'entière disposition.

Ce seroit sans doute un fort beau sujet de recherches pour l'art et pour l'antiquité, qu'un recueil qui embrasseroit la notice exacte de tout ce qui reste de vestiges des *théâtres* antiques en Grèce, ou dans les pays soumis à la domination romaine; et les dessins de tous ceux de ces monumens dont les ouvrages des voyageurs contiennent déjà les plans, les vues et les descriptions.

De pareilles recherches, objet d'un long temps et d'un travail très-étendu, auroient été sans aucune proportion avec la mesure d'un article de dictionnaire. Nous bornerons donc celui-ci à cet aperçu général et abrégé, autant qu'il a été possible, des nom-

breuses notions qu'embrasse le sujet, renvoyant d'ailleurs à tous les articles de détail, où les diverses parties du *théâtre* antique trouvent leur application. Nous allons passer de suite, et dans le même système, à l'exposé succinct des notions relatives au *théâtre* moderne.

DU THÉATRE CHEZ LES MODERNES.

Le goût du *théâtre* et l'habitude des plaisirs et des jeux de la scène s'étoient tellement enracinés chez les peuples de l'antiquité, que long-temps encore après l'établissement du christianisme, rien ne sembloit en avoir diminué le besoin et la passion. Le paganisme étoit tombé ou tomboit de toute part en ruine, un grand nombre de temples étoient ou déserts ou ruinés, et les *théâtres* étoient toujours debout en continuant de rassembler la multitude. Leur destruction fut la dernière des victoires obtenues par la religion chrétienne. Les Pères de l'Eglise dûrent lutter longtemps contre le penchant qui entraînoit encore les premiers chrétiens mal affermis dans leur croyance à partager des plaisirs qui étoient des fêtes publiques, et dont ils ne sentoient point les dangereuses conséquences. Mais les chefs de l'Eglise naissante y voyoient d'abord le danger d'une fréquentation avec les païens, qui étoit un objet de scandale et de chute, et puis ils ne pouvoient se dissimuler que le plus grand nombre des pièces de *théâtre*, remplies des souvenirs et des images des fausses divinités, n'étoient propres qu'à en perpétuer l'existence dans l'esprit des peuples. Aussi continuèrent-ils leurs attaques contre la fréquentation du *théâtre*, jusqu'à ce que le christianisme les eût entièrement détruits.

Il seroit difficile de fixer avec précision l'époque de l'entier abandon des spectacles païens; mais on ne sauroit douter que cet abandon n'ait été la cause la plus active de l'état de ruine dans lequel nous sont parvenus des monumens qui, déchus de leur emploi, et ne pouvant plus être appliqués à aucune destination utile, dûrent devenir des espèces de carrières, dont on exploita à l'envi les matériaux.

Il ne sauroit appartenir au sujet, le seul que comporte cet article, de rechercher ce que purent être, dans le moyen âge, les inventions scéniques, quel aliment nouveau en réveilla le goût, quelle sphère nouvelle de sujets s'ouvrit aux affections publiques, ni quels lieux devinrent les *théâtres* des compositions que l'esprit de ces temps offroit à une pieuse curiosité.

Nous nous hâtons d'arriver à cette époque du renouvellement de tous les beaux-arts en Italie, où l'on vit renaître alors, sans aucun danger pour la religion chrétienne, et remettre en honneur tous les restes et toutes les traditions de l'antiquité profane. Le goût dramatique se réveilla, et, comme dans les autres parties de la littérature, il se calqua d'abord, si l'on peut le dire, plutôt qu'il ne se régla sur les modèles de la scène grecque et latine. Dans un temps où les langues modernes n'avoient pas encore osé rivaliser avec les idiomes d'Athènes et de Rome, très-naturellement on ne dut aussi concevoir d'autres formes, pour les représentations dramatiques, que celles dont les restes des *théâtres* romains avoient conservé l'image. Aussi vit-on les premiers drames italiens joués sur de vastes espaces. Tel avoit été, dans une des extrémités de la grande cour du Vatican, un grand amphithéâtre en pierres, construit par Bramante pour la représentation des pièces italiennes, où le goût moderne préludoit au succès d'un genre de plaisir qui devoit bientôt se répandre chez toutes les nations.

Tant que ce plaisir fut concentré dans le petit nombre des gens instruits, ou de quelques sociétés choisies, qui se plaisoient à en faire les frais, on vit renaître en Italie quelques répétitions fort exactes du *théâtre* antique, considéré dans sa construction, sa forme et sa disposition intérieure. Le plus notable exemple de cette imitation, et qui s'est conservé en entier jusqu'à nos jours, est celui du *théâtre* olympique de Vicence, bâti par Palladio, dont nous avons rendu compte fort au long à la Vie de cet architecte (*voyez* PALLADIO) : on peut y voir avec quel scrupule il se conforma, dans ce bel ouvrage, à toutes les pratiques de l'antiquité. Long-temps il servit aux exercices dramatiques de la société Olympique, qui en avoit fait la dépense. Mais il n'est plus guère aujourd'hui, pour cette ville, qu'un monument précieux du talent de son célèbre citoyen, et un souvenir du goût régnant dans un siècle où tout ce qui rappeloit l'antique étoit objet d'étude et d'émulation.

On peut dire à peu près la même chose du célèbre *théâtre* de Parme, construit environ l'an 1618, pour le duc Ranuccio I[er], par Jean-Baptiste Aleotti, savant architecte et ingénieur militaire. Sa construction en bois, comprise dans l'enceinte du palais ducal, offre encore par son plan, son élévation et sa vaste étendue, une image très-approximative du *théâtre* antique. Aleotti s'y conforma jusque pour la disposition de sa scène, qui rappelle dans sa façade et dans chacun de ses retours l'idée de la décoration architecturale des anciens, et jusqu'aux portes par lesquelles entroient ou sortoient les acteurs. Le *théâtre* se compose d'une suite de gradins en demi-cercle, à la manière antique, et au-dessus s'élèvent deux rangs de portiques en arcades soutenues par des colonnes: leurs piédroits sont ornés d'un ordre dorique, dans l'étage inférieur. La même disposition règne pour l'étage supérieur, dont l'ordre est ionique. Ces deux étages offrent de grandes et de spacieuses loges, et au-dessus s'élève une balustrade ornée de statues, qui forme l'appui d'une galerie circulant tout à l'entour. Ce beau *théâtre*, devenu inutile, s'est conservé, mais n'est entretenu aujourd'hui que comme un monument précieux du goût d'alors. Ce n'est plus qu'une curiosité qu'on montre aux étrangers et aux amateurs de l'art.

En effet, dès que le goût des amusemens scéniques se fut répandu, les princes, qui seuls étoient en état d'en payer les dépenses, en firent pour eux un objet de luxe, qu'ils renfermèrent dans leurs palais; et le *théâtre*, au lieu d'être un monument public ouvert à la multitude, devint une *salle de spectacle*, nom qu'il a encore gardé depuis en français. Il ne fut plus question alors de cette dispendieuse construction, tant au dehors qu'au dedans, ni de ces vastes dimensions proportionnées à la population, pour laquelle les jeux de la scène étoient devenus un passe-temps habituel.

Bientôt la composition des pièces de *théâtre* devint une partie importante de la littérature de toutes les nations de l'Europe. C'est à l'histoire littéraire de ces nations qu'il faut demander les renseignemens propres à faire connoître les variations et les progrès du goût en ce genre. Quant à nous, nous ne pouvons que constater les causes qui influèrent sur les changemens que devoit éprouver la construction des *théâtres*, et lui imprimer, chez les modernes, des caractères si différens de ceux des édifices antiques.

Le goût du spectacle et de l'art scénique une fois propagé partout, et ayant pris place parmi les divertissemens des classes élevées et instruites de la société, il se forma des entreprises particulières d'hommes, d'acteurs et même de poètes, qui, spéculant sur le besoin de distraction et de plaisir, chez les habitans des grandes villes, firent des représentations dramatiques une sorte de commerce, qui devint bientôt assez lucratif pour éveiller la concurrence. Rien de grand, ni de dispendieux, ni de magnifique, ne devoit résulter, en fait de construction de *théâtre*, des spéculations intéressées auxquelles les entrepreneurs de spectacle étoient forcés de soumettre leurs projets. Souvent ce n'étoient que des locaux vides et sans emploi qu'on mettoit à peu de frais en état de figurer pour un temps borné. Les troupes de comédiens, assez volontiers ambulantes, n'avoient besoin que d'emplacemens provisoires et de salles temporaires. Lorsque ces troupes en vinrent à se fixer, elles s'établirent alors dans des demeures plus solides. Elles construisirent des salles plus spacieuses, plus commodes, mieux décorées, et avec des divisions de places où les différences de rang et de fortune firent établir des prix proportionnés.

Telle fut pendant long-temps, et dans toute l'Europe, la destinée de l'art dramatique, et tel fut le genre des lieux où il obtint ses plus grands succès : car il est à remarquer que les chefs-d'œuvre de cet art, au fond très-indépendant du luxe extérieur des ornemens de l'architecture, furent représentés dans des salles et des bâtimens dont rien au dehors n'annonçoit même l'existence, et que rien au dedans ne recommandoit sous le rapport du goût et de la disposition. On peut affirmer qu'il en alla ainsi partout jusque vers le milieu du dix-huitième siècle, lorsque le retour au style et aux pratiques de l'antiquité eut ramené l'attention publique sur le singulier contraste qui régnoit entre les ouvrages qui honoroient avec le plus d'éclat le génie de chaque nation, et l'indifférence qui sembloit traiter cette sorte d'institution comme peu digne d'attirer au dehors les regards du public.

On vit bientôt former des projets de *théâtres*, en rapport, par leur importance extérieure et leur capacité intérieure, avec les monumens publics.

Cependant il ne pouvoit pas être donné aux modernes de rivaliser en ce genre avec les peuples de l'antiquité. Les mœurs d'une part, de l'autre les habitudes théâtrales, le genre d'imitation scénique, et la manière de la déclamation, ne permirent pas de revenir aux formes et aux dispositions qu'avoient commandées et perpétuées chez les anciens un tout autre ordre de besoins, d'idées, d'opinions et d'usages.

On voit d'abord que la gratuité des places, pour les spectateurs, ne pouvant exister qu'autant que les gouvernemens font les frais de ces monumens et de leurs jeux, le *théâtre* moderne ne fut plus ouvert à la multitude, mais bien à ceux qui seroient en état d'en payer le plaisir. Dès-lors il ne fut plus possible d'établir cette uniformité des places, donnée par l'uniformité des gradins d'un vaste amphithéâtre. Il fallut faire des rangs divers et séparés, pour toutes les différences d'états et de fortunes. Tout dut être calculé sur le produit des recettes. Une multitude d'autres raisons, tirées de l'état des sociétés modernes, produisit des combinaisons tout-à-fait étrangères à celles du *théâtre* antique. Aux gradins de celui-ci on substitua des rangs de loges en hauteur verticale les unes au-dessus des autres, et qui, ordinairement construites en bois et attachées contre les murs, offrent à l'œil, lorsqu'il n'y a aucune séparation, le vice d'une porte-à-faux déplaisant, ou, si chaque loge est soutenue par un montant, l'espèce de ridicule d'un mur percé de nombreuses fenêtres.

Au nombre des causes qui se sont opposées au renouvellement du système des *théâtres* antiques, il faut encore mettre les convenances de l'art dramatique moderne, qui, ayant raffiné sur le genre d'imitation et le degré d'illusion dont les anciens se contentoient, place l'action et les acteurs beaucoup plus sous les yeux du spectateur. On a fini par exiger de l'acteur récitant une multitude de nuances dans l'expression et la déclamation, qui excluent les grandes distances établies autrefois entre le lieu de la scène et le plus grand nombre des places occupées par les auditeurs. Ajoutons qu'une lumière artificielle éclaire le *théâtre* moderne, ce qu'exige avant toute autre cause, l'heure, qui est ordinairement celle du soir et de la nuit, où se donnent les spectacles. N'oublions pas la différence du lieu de la scène, qui est tout en profondeur, et le système de décoration dont l'illusion tient à la facilité d'augmenter, de ménager ou de

supprimer à volonté l'effet de la clarté ou de l'obscurité.

Les *théâtres* n'étant plus que des entreprises dépendantes d'intérêts particuliers, les grandes villes en virent le nombre augmenter selon leur population, et cette multiplication-là même fut cause qu'il ne fut plus possible de leur donner les vastes dimensions qu'ils eurent lorsqu'un seul pouvoit réunir jusqu'à quarante mille spectateurs.

Cependant ces derniers temps ont vu construire dans plus d'une ville des *théâtres* où l'architecture a pu encore faire pompe de quelques-unes de ses ressources. L'Italie en compte fort peu qui s'annoncent au dehors par une apparence de forme et de richesse proportionnée au luxe de leur intérieur, et c'est presque toujours en bois que cet intérieur est construit. On doit toutefois excepter le *théâtre* de Bologne, ouvrage d'Antoine Galli Bibiena, qui offre cinq rangs de loges construits en pierre, et qui fut terminé en 1763. Avant lui, François Galli Bibiena en avoit construit un à Vérone, sous la direction du célèbre Scipion Maffei. Il y fit un portique en avant, y pratiqua de fort belles salles dans les angles, et par plus d'une disposition intérieure tendit à se rapprocher le plus qu'il fut possible de certains erremens du *théâtre* antique.

Généralement en Italie il s'est conservé, dans la plupart des grands *théâtres*, un certain goût de grandeur et d'unité de forme à l'intérieur, pour ce qu'on appelle la salle et la distribution des loges, qui rappelle quelques souvenirs de l'antiquité. Ainsi l'on cite le grand *théâtre* royal de Naples, ceux de Milan et de Turin. Toutefois la dépense s'est portée à la décoration intérieure de leurs salles, ouvrages de menuiserie plus que d'architecture, où l'on a prodigué la dorure et les ornemens; mais rien n'annonce à l'extérieur ni la forme du local, ni même le caractère du monument. L'Angleterre n'offre, en fait de *théâtre*, rien qui mérite d'être cité comme ouvrage d'art, de goût ou de magnificence.

La France, pendant long-temps la plus mal partagée en ce genre, sous tous les rapports d'architecture, a surpassé, vers la fin du dernier siècle, toutes les entreprises précédentes, dans le *théâtre* de la ville de Bordeaux, grand édifice qu'on peut appeler véritablement du nom de monument public. Sa masse est un vaste corps de bâtiment qui a près de 300 pieds en longueur, sur la moitié de cette mesure pour sa largeur. L'édifice est environné d'un rang de portiques formés par des arcades dont les piedroits sont ornés d'un ordre de pilastres corinthiens qui règnent dans toute la hauteur et du rez-de-chaussée et de l'étage supérieur. Au-dessus de l'entablement s'élèvent un attique assez exhaussé et quelques degrés en retraite, pour dérober en partie la vue du grand comble exigé par les besoins du *théâtre* et du jeu des décorations. Tout, dans ce monument, a été taillé en grand. Soit qu'on l'examine dans la belle entente et la régularité de son plan, soit que l'on considère la largeur et la facilité des dégagemens, et tous les accessoires que réunit un pareil ensemble, on peut le proposer pour modèle de ce qui convient aux usages modernes. On y trouve une très-belle salle de concert, un beau foyer, de grands escaliers, et la richesse de la décoration intérieure n'est pas restée au-dessous de ce que demande un lieu de fêtes et de plaisirs.

Le *théâtre* de Bordeaux, bâti par M. Louis vers la fin du dernier siècle, auroit pu exciter dans la capitale de la France l'ambition de l'égaler ou de le surpasser, à l'époque surtout où sembla se réveiller dans cette ville le besoin d'honorer par des édifices plus dignes de son importance un art sur lequel se fonde en grande partie la gloire littéraire de la nation. Cependant les circonstances et des causes indépendantes du goût et du talent des artistes ne permirent pas de porter sur un grand nombre de *théâtres* que Paris possède la dépense que souvent une moindre ville peut appliquer à un monument unique. Le projet du *théâtre* français, demandé à MM. Peyre l'aîné et de Wailly, fut jugé trop dispendieux. Il fallut en rapetisser toutes les données dans le monument qu'on exécuta, monument qui, depuis, a subi des changemens de plus d'un genre. Après deux incendies qui ont consumé son intérieur, sa salle a été rétablie avec assez de luxe et de dépense, et on le désigne aujourd'hui sous le nom d'*Odéon*. La partie extérieure de ce *théâtre*, bâti en pierre, qui a survécu aux deux incendies dont on a parlé, n'a éprouvé aucun changement. C'est encore, sous le point de vue de l'architecture et des convenances modernes, le seul *théâtre* de Paris que l'on puisse citer comme méritant le titre de monument. Ses abords, la régularité de la place où il est situé, et des rues qui y correspondent, son isolement surtout, ce qui est rare dans une ville aussi serrée que Paris, en recommandent l'aspect; et sous les rapports de commodité du service, ainsi que de facilité pour la circulation, aucun autre n'en approche. Entouré de trois côtés par des galeries couvertes ou promenoirs publics, il offre des abris contre les intempéries des saisons et les embarras que produit l'affluence du monde et des voitures. Son frontispice est décoré d'un portique de huit colonnes doriques, au-dessus desquelles règne une terrasse. De chaque côté on avoit pratiqué une arcade qui lioit le bâtiment aux maisons voisines, et dont l'objet étoit de donner une place couverte à ceux qui descendent de voitures ou qui y remontent. On trouve encore à louer dans ce plan le vestibule, les grands escaliers qui y aboutissent, et le foyer.

Il est assez surprenant que l'idée ne soit encore venue à aucun architecte, dans la construction dispendieuse de quelques-uns de ces édifices modernes, de chercher à concilier la forme extérieure du *théâtre* antique avec les convenances du *théâtre* moderne. Je veux dire la forme circulaire, qui est le véritable type élémentaire du *théâtre*, en tant que lieu de rassem-

blement d'hommes pour assister à un spectacle. Cette considération touche particulièrement à une qualité très-précieuse en architecture, celle qu'on appelle le *caractère*. Rien de plus désirable en général, pour tous les genres d'édifices, que d'avoir un type constant, qui donnant à chacun d'eux une physionomie distincte, les fasse reconnoître au dehors pour ce qu'ils sont, apprenne au spectateur leur destination, et établisse ainsi entre eux, comme dans les œuvres de la nature, ce charme de variété dont l'œil et le goût éprouvent le besoin. Tel fut, comme on l'a dit ailleurs (*voyez* Caractère), l'esprit de l'architecture antique, et tel fut l'avantage de ses principaux monumens, qu'aucun ne peut être confondu avec un autre. L'emploi nécessaire de chacun ayant dicté la forme qui lui étoit le plus convenable, l'art s'en empara, la rendit fixe, et lui imprima comme une sorte de signe caractéristique, qui, de plus en plus consacré par l'usage, finit par devenir immuable. Dans l'état actuel de nos sociétés, de nos mœurs et de nos arts, il seroit fort difficile de rétablir cette espèce de langage architectural. Tant de causes ont produit le besoin de diversité, et tant d'autres s'opposeroient à cette simplicité d'idées et d'usages d'où peut naître le système caractéristique dont on parle, qu'il seroit impossible d'y ramener l'architecture dans le grand nombre des édifices publics. Aussi voit-on les architectes appliquer à presque tous les mêmes frontispices, les mêmes ordonnances, les mêmes masses, les mêmes motifs d'ornement et de décoration extérieure; en sorte qu'il seroit facile de faire servir, sans grande inconvenance, la masse extérieure de beaucoup de ces monumens à des destinations extrêmement diverses. C'est surtout à la forme générale qu'il appartient de rendre sensible le caractère dont on parle, et il nous paroît que cette indication extérieure de la destination du *théâtre* chez les anciens s'appliqueroit facilement au *théâtre* moderne. La partie du monument qui jadis se terminoit en ligne droite, et recevoit, comme on l'a vu, un promenoir en colonnes, seroit encore aujourd'hui la place d'un beau frontispice, et les galeries en portiques couverts de la partie environnante, non-seulement pourroient, mais devroient être l'accompagnement obligé de tous les lieux qui, comme les *théâtres*, rassemblent un grand nombre de personnes.

Ces observations critiques s'adressent, comme l'on voit, moins aux artistes qu'à l'esprit actuel des arts et à l'habitude d'employer l'architecture, ses formes et ses ordonnances, comme un luxe d'ornemens arbitraires, et qui peuvent également convenir à tout. Or, dès que l'architecture de chaque édifice ne repose plus sur les élémens nécessaires d'un besoin quelconque, il est fort naturel que l'architecte use souvent de ses ressources, plutôt à son gré, au profit de l'honneur qui peut lui en revenir, qu'en vue d'aucune autre raison. Or, on ne nie pas qu'abstraction faite de cette théorie du caractère propre de chaque édifice, et de celui qui appartiendroit aux *théâtres*, on n'ait pu produire des ouvrages d'un fort grand mérite, d'une invention très-remarquable, d'une composition fort riche. En tête de ces ouvrages il faut citer avec beaucoup d'éloges le grand *théâtre* de Berlin, exécuté dernièrement en pierre à l'extérieur, avec grandeur et magnificence, par M. Schinckel.

Cet édifice l'emporte incontestablement sous le rapport de l'architecture, de la conception de l'ensemble et de la belle exécution, sur tout ce que l'on peut voir ailleurs. Un très-grand et très-beau péristyle, composé de huit colonnes d'ordre ionique, orne la façade antérieure du monument, et s'élève avec beaucoup de majesté au-dessus d'une montée de 30 degrés. Les proportions de cette ordonnance, le style du chapiteau, la forme du fronton et les sculptures de son tympan, tout y rappelle ce que l'architecture grecque des meilleurs temps a produit de plus pur et de plus élégant. Ce péristyle se détache comme avant-corps sur la masse de l'édifice, dont l'élévation variée, ainsi que son plan, se compose d'un corps principal avec deux ailes en retraite. Au milieu de cette masse s'en élève une autre, qui offre une toiture séparée, et aussi sur le devant un fronton. On comprend que l'architecte a fait ainsi ce second étage de construction, pour donner au service intérieur des décorations la hauteur que nécessite le jeu des machines, sans avoir recours, comme on le voit au *théâtre* de Paris (appelé aujourd'hui l'*Odéon*) à une procérité de comble et de toiture désagréable, et qui rapetisse l'effet de l'architecture sans ajouter à sa dimension.

Sans doute le plan et l'ensemble de ce très-bel édifice, que nous ne saurions faire apprécier comme il le mériteroit par une description aussi abrégée, ne présentent en aucune façon l'idée ni la forme du *théâtre* antique. Toutefois, malgré le vœu que nous avons exprimé de voir les architectes se rapprocher le plus qu'il sera possible de la forme extérieure et du type que la nature avoit indiqués aux Grecs, nous devons reconnoître qu'outre les changemens que de nouveaux usages ont introduits, il peut encore être, dans plus d'un cas, impossible de réaliser cette imitation de l'antiquité. Un de ces cas est celui où le *théâtre* unique et principal d'une grande ville doit réunir dans son enceinte plusieurs destinations, qui chacune comporteroient un local spécial et particulier. Il arrive quelquefois que cet édifice est tenu de renfermer, outre la salle de spectacle, une salle de bal, une salle de concert, des locaux destinés à divers plaisirs ou divertissemens. Or, c'est vraiment là ce que le *théâtre* de Berlin a été obligé de comprendre dans son plan. La chose ainsi expliquée, peut-être doit-on savoir gré au contraire à l'architecte d'avoir formé de toutes ces parties obligées un ensemble, varié si l'on veut, mais ramené avec beaucoup d'habileté à l'unité d'un plan fort régulier.

Or, on ne sauroit s'empêcher d'y louer beaucoup d'intelligence de distribution, et plus d'une sorte de ressource ingénieuse. Telle est, pour en citer une, celle de la manière dont l'architecte a imaginé de faire arriver les voitures à couvert, sans embarras, et sans aucune incommodité pour les gens de pied. On a parlé de cette montée composée de trente degrés, servant de stylobate au péristyle, et correspondant au très-beau soubassement qui règne tout à l'entour de l'édifice. C'est précisément sous ce stylobate antérieur qu'ont été ménagées deux issues, l'une pour l'entrée, l'autre pour la sortie des voitures; les personnes qui y sont ainsi introduites sous un portique couvert, ont un accès particulier vers la salle et toutes les parties intérieures du monument.

Ce qu'on doit dire encore à l'avantage de son architecture, c'est que tous les détails en sont traités grandement, et d'un style qui ne permet aucune confusion avec les habitations et les palais. Les fenêtres nombreuses dont l'édifice est percé ont une forme monumentale, et leurs trumeaux consistent en petites colonnes quadrangulaires avec un chapiteau dorique.

Ayant résolu de ne traiter l'article THÉATRE que sous le rapport tout-à-fait spécial et exclusif de l'architecture, nous ne saurions nous engager dans aucun détail sur tout ce que comporteroit l'analyse de la salle de spectacle renfermée dans le monument de Berlin. Nous nous sommes aussi dispensés de toute description semblable à l'égard des autres *théâtres*. D'abord, le lecteur comprendra que rien n'engageroit à plus de notions minutieuses, souvent peu intelligibles, et presque toujours étrangères à l'art, vu le système de construction postiche des loges, vu l'extrême diversité des ornemens arbitraires qu'on y prodigue, vu le manque de solidité de la plupart des matériaux qu'on y emploie. Ajoutons encore que presque tous les ouvrages de l'art moderne, en ce genre, ayant été de simples ouvrages de charpente et de menuiserie, revêtus d'ornemens temporaires, aucun n'a pu durer assez long-temps pour servir de modèle à d'autres. De là est résulté que rien de fixe ni de déterminé n'a pu s'établir sur la base toujours mobile et inconsistante des convenances locales, tellement qu'on n'indiqueroit pas deux salles de spectacle construites et décorées selon un système uniforme. Il n'y a d'uniforme en ce genre que la diversité.

Nous aurions désiré pouvoir réduire ici à quelques points regardés comme convenus, les théories qu'ont données sur la construction des salles de spectacle différens auteurs. Mais il est visible que chaque pays, chaque localité, chaque genre de spectacle, chaque mode dramatique, chaque habitude de société, chaque manière d'envisager les plaisirs de la scène, selon les mœurs, les opinions et les goûts de ceux qui y prennent part, que bien d'autres causes encore ont dû influer très-diversement sur les méthodes des théoriciens. Il est sensible que ces causes, trop nombreuses pour être mises d'accord entre elles, n'ont dû produire, de la part de ceux qui ont tenté d'en ramener l'effet à un système général et à une loi commune, que des théories partielles et des règles locales.

Cependant, pour ne pas terminer cet article sans toucher quelques-unes des notions qui peuvent être généralement appliquées à la meilleure construction de l'intérieur d'une salle de spectacle en bois, nous allons parcourir brièvement les points principaux de ce sujet, sous quelques-uns de ses rapports les plus importans d'utilité, de convenance et de goût.

Sous le rapport d'utilité, les deux points les plus essentiels (en dégageant ce sujet de toutes les vues d'entrepreneur et d'intérêt particulier) sont ceux qui s'appliquent à la forme la plus favorable pour entendre, et à la forme la plus commode pour voir. Or, il nous paroit que ces deux objets ont entre eux une très-grande connexion. La réunion de leur effet étant pour chaque individu, spectateur et ordinairement auditeur tout ensemble, le but désirable, c'est aussi à trouver la forme qui accorde le mieux entre eux cette double action que l'art doit tendre.

En traitant de cette question, nous ne parlerons point d'abord de la partie qu'on appelle le parterre, située ordinairement de la manière la plus avantageuse, et plus indépendante de la forme du plan et de celle de l'élevation. Nous entendons parler de l'autre partie, qui comprend les loges, et qui forme la périphérie de la salle. Or, nous trouvons que trois formes ont été données aux intérieurs des salles : la forme carrée, la forme ovale, la forme demi-circulaire.

La forme donnée par le plan quadrangulaire, outre qu'elle est moins belle, moins naturellement applicable à la destination du local, a l'inconvénient de mettre le plus grand nombre des spectateurs, c'est-à-dire de ceux qui occupent les deux parties latérales des loges, dans une position fausse, qui les oblige de regarder de côté. L'acteur étant en général le point auquel tendent les regards, ceux qui seront placés tout près de l'avant-scène verront à peu près en droite ligne; mais à mesure que dans chaque côté de cette forme les loges s'éloigneront de ce point central de l'attention, on comprend, sans qu'il soit besoin d'une démonstration linéaire, que l'angle visuel deviendra de plus en plus aigu, et dès-lors occasionera une position pénible pour la tête du spectateur. Ajoutons que cette forme n'a rien qui soit favorable à l'audition ou à la propagation des sons.

La forme d'un ovale tronqué offre à peu près les mêmes inconvéniens dans ses parties latérales que la forme carrée. Elle a de même celui de placer beaucoup de spectateurs éloignés du point de centre de la scène. Elle a de plus le désavantage qu'à mesure que les loges s'approchent du lieu de la scène, les siéges de ces loges se trouveront placés de manière que l'on

tournera plus ou moins le dos à l'acteur et au spectacle. La forme de fer à cheval tient, pour ces désavantages, le milieu entre le carré et l'ovale. Elle peut convenir là où le terrain sur lequel il faut construire aura plus de longueur que de largeur, parce qu'elle donne le moyen de multiplier les loges.

Mais il paroît que lorsque le terrain et l'emplacement permettent le choix de la forme à donner aux salles de spectacle la mieux appropriée à leur destination, la plus simple et dès-lors la plus belle sera la forme du demi-cercle. C'est celle qui établit entre tous les points où les spectateurs sont placés le plus d'égalité de distance, celle où les spectateurs des loges plus voisines de la scène gênent le moins ceux des loges qui viennent après, celle d'où chacun peut voir librement, non-seulement ce qui se passe sur l'avant-scène, mais encore ce qui se passe au fond, celle où le son est reçu plus également, celle enfin dont l'uniformité prête à la décoration la plus régulière. On peut assimiler à cette forme celle du demi-cercle elliptique, qui sans doute auroit l'avantage, en évasant beaucoup la circonférence, de rapprocher encore plus le spectateur et l'auditeur du lieu précis de la scène et de l'acteur. Cependant, en considérant le besoin de lier convenablement, dans leur élévation respective, l'avant-scène à la salle, on ne sauroit disconvenir que le demi-cercle elliptique produit une largeur considérable, qui rend d'un ajustement fort difficile le plafond destiné à réunir ces deux parties. Le *théâtre* antique, étant découvert, n'avoit point cette difficulté, et Palladio copiant, mais en petit, dans un plan elliptique, le *théâtre* des anciens, put encore facilement le couvrir. Aujourd'hui le besoin de couverture et de plafond offre à l'architecte le besoin de rétrécir, autant qu'il est possible, l'ouverture de la scène, ce qui peut engager, lorsqu'on emploie la forme demi-circulaire pour la salle, à lui donner au-delà du demi-cercle, c'est-à-dire une partie quelconque de l'autre moitié du cercle. L'artiste peut encore trouver dans le génie de la décoration plus d'un moyen de lier la disposition de la salle avec celle de l'avant-scène, et de façon à sauver le mauvais effet d'une plate-bande par trop prolongée.

L'article des convenances, en fait de salles de spectacle, comprendroit, si on vouloit épuiser ce sujet, la matière d'un très-long ouvrage, mais seroit aussi l'objet des plus nombreuses critiques, tant il y a de nuances et de degrés dans ce qu'on appelle *convenance* en ce genre, tant les goûts de chaque peuple, les usages souvent contraires, et les modes presque toujours bizarres, ont introduit d'habitudes que rien ne peut ni corriger ni détruire.

S'il s'agit, par exemple, de cette région qu'on nomme le *parterre*, la convenance sembleroit prescrire de ranger ce qu'on appelle en *amphithéâtre*, c'est-à-dire par degrés de siéges en hauteur les uns sur les autres, cette portion des spectateurs que l'usage place à l'unisson les uns derrière les autres, de manière à se cacher réciproquement la vue de la scène. Déjà, il est vrai, l'exemple est donné à quelque *théâtre*; mais comme, selon certains calculs d'intérêt, cette disposition retrancheroit quelques loges dans la région inférieure de la salle, il est douteux que cette convenance devienne une règle générale.

On devroit, ce nous semble, regarder comme une convenance impérieuse de ne point faire empiéter ce que nous appelons l'*avant-scène*, autrement dit le lieu où l'acteur récite, dans le local même de la salle, c'est-à-dire le lieu où se tiennent les spectateurs. Il est fort inconvenant, surtout d'un assez grand nombre de places, de voir l'acteur en costume grec ou autre, confondu, pour l'effet, avec les spectateurs; et si cela est autorisé par le besoin qu'ont d'entendre ceux qui occupent le fond du *théâtre*, il paroît qu'il ne s'agiroit, en construisant la salle, que de rapprocher ce fond d'autant de pieds qu'on en donne à l'empiétement de l'avant-scène.

Pour la même raison, il seroit ou ne peut pas plus convenable de supprimer toutes les loges qui, dans le plus grand nombre des *théâtres*, occupent les parties latérales de l'avant-scène. Notre avant-scène, dans le système de nos représentations dramatiques, doit être considérée uniquement pour son effet, et dans l'intérêt de l'illusion scénique, comme le cadre d'un tableau. La scène, durant l'action, est la peinture, ou, si l'on veut, un tableau mouvant, que l'avant-scène doit circonscrire et isoler du spectateur, et par conséquent du reste de la salle.

Le goût entre aussi pour beaucoup dans ce qu'on appelle *convenance*, mais on peut en séparer les préceptes pour tout ce qui tient à certains principes de vraisemblance dans la construction, et aux détails de la décoration.

Le goût, par exemple, répugne à certaines inventions de l'avant-scène, qui offriront dans sa traverse toutes les parties d'un entablement que rien ne supporte. Mais où ce grave inconvénient devroit révolter les yeux, si l'habitude ne les y avoit familiarisés, c'est dans cette construction en porte-à-faux de tous les rangs de loges les uns au-dessus des autres. On n'ignore pas quelles sont les sujétions imposées à l'architecte chargé de la disposition d'un intérieur de salle de spectacle. On sait qu'il ne sauroit se permettre de donner aux loges des colonnes pour supports. D'une part, la proportion en seroit par trop raccourcie; d'une autre part, les colonnes deviendroient, pour les spectateurs, une gêne et un désagrément. Cependant, n'en est-ce pas un pour l'esprit et pour les yeux que ces loges remplies d'individus suspendus en l'air? et s'il suffit, pour se rassurer sur le danger, de savoir que ces galeries reposent sur des poutres scellées dans le mur, le goût, qui n'est pas tenu d'entrer dans ces combinaisons, n'en doit-il pas éprouver une impression pénible? Il nous semble que l'architecte pourroit, en prenant quelque chose sur la han-

teur totale de ses rangs de loges, faire paroître en dehors des espèces de mutules ornées, si l'on veut, qui indiqueroient au moins une apparence de support, et qui figureroient, dans les plafonds, des espèces de caissons.

Il y auroit bien d'autres remarques de goût et de raisonnement à faire sur le système général de nos salles de spectacle. Mais tant que ces sortes d'entreprises seront subordonnées aux vues de quelques intérêts particuliers et aux calculs du produit des places, il ne faut point se flatter de voir jamais un ouvrage qui réponde, à la fois, aux conditions de la forme et de la disposition nécessaire pour bien voir et bien entendre, aux convenances que l'intérêt de la représentation dramatique exigeroit, et aux règles que le goût devroit prescrire.

Aussi n'alongerons-nous pas davantage cet article, sans doute beaucoup trop court, si l'on considère l'innombrable quantité de détails minutieux et de points de vue que les usages modernes ont multipliés, mais peut-être aussi beaucoup plus long que ne le comporte un sujet d'où l'art véritable de l'architecture se trouve en grande partie exclus.

On applique, par analogie, le mot *théâtre* à quelques autres emplois, mais auxquels il convient, puisque le verbe grec θεάομαι, dont il est formé, signifie *voir, contempler, regarder*. Or, tout ce qui est disposé pour être mis en vue, et fixer les regards de nombreux spectateurs, s'appelle fort naturellement *théâtre*. Ainsi l'on dit:

Théâtre anatomique. C'est, dans une école de médecine ou de chirurgie, une salle avec plusieurs rangs de siéges disposés en amphithéâtre circulaire, et une table de démonstration placée au bas, avec le siége du professeur; en sorte que de tous les points des bancs de cette sorte de *théâtre*, les élèves puissent distinguer les objets qui sont la matière des leçons. Ainsi est construite la salle de démonstration anatomique de l'Ecole de Médecine à Paris : on la nomme aussi *amphithéâtre*.

Théâtre d'eau. On appelle ainsi, dans les grands jardins royaux surtout, une certaine disposition de plusieurs allées d'eau ornées de rocailles, de figures, etc. dont on obtient divers changemens, dans une décoration perspective pour des fêtes ou des spectacles. Il y a dans les jardins de Versailles un semblable *théâtre d'eau*.

Théâtre de jardin. Espèce de terrasse élevée, avec un talus de gazon et un mur de revêtement, sur laquelle sont des allées d'arbres ou des palissades de charmille en perspective. Du côté opposé est un amphithéâtre formé de plusieurs degrés en pierre, bois ou gazon. L'espace plus bas entre le *théâtre* et les gradins sert de parterre.

On met encore au nombre des *théâtres de jardin* les *théâtres* de fleurs. Ils consistent en gradins élevés les uns au-dessus des autres, faits ordinairement de menuiserie, sur lesquels on place, en les entremêlant, des vases ou des caisses de fleurs, que l'on remplace ou qu'on renouvelle selon les saisons.

THÉATRAL, adj. m. Signifie, dans le langage ordinaire, ce qui appartient au théâtre, ce qui est du ressort du théâtre. Mais dans le langage de l'art et des monumens, *théâtral* signifie ce qui rappelle l'idée de théâtre, c'est-à-dire l'aspect d'objets qui figurent et se développent les uns au-dessus des autres, comme le font les rangées de degrés du théâtre antique.

L'emploi abusif, en français, quant à l'étymologie, du mot *amphithéâtre*, qui veut dire double théâtre, pour exprimer la montée de gradins d'un seul théâtre, est cause que l'on use volontiers du mot *amphithéâtre* dans les comparaisons que l'on en fait avec certains sites, certaines dispositions de villes, certaines compositions d'édifices, dont les parties, les détails ou les masses se présentent au spectateur comme les degrés d'une montée. Ainsi on dit qu'*une ville est bâtie en amphithéâtre*, qu'*un jardin a un aspect d'amphithéâtre*. Ces locutions ne signifient rien autre chose que ce qu'exprime l'idée de *théâtral*.

Les Italiens, chez lesquels la connoissance plus particulière du théâtre et de l'amphithéâtre, c'est-à-dire la distinction des formes propres à l'un et à l'autre, dut résulter des restes nombreux d'antiquité que leur pays possède, donnent non-seulement le nom de *théâtral*, mais encore celui de *théâtre*, à tout ensemble de masses, d'édifices ou de plans sur-imposés en retraite les uns au-dessus des autres. Les pays de montagnes, si féconds en sites de ce genre, fournissent de fréquentes applications de ces mots et de l'image qu'ils expriment. La nature *théâtrale* de ces sites a, pour ainsi dire, et sans le secours d'aucun art, imprimé le même caractère aux ouvrages que le seul besoin y multiplie, et aux édifices qui, souvent pour s'y élever, nécessitent des terrasses, des rampes, des pentes douces. Rien de plus *théâtral* que la ville de Gênes, dès son origine, ainsi que beaucoup d'autres, avant que l'architecture, profitant des ressources et des indications du terrain, s'étudiât à tirer d'heureux partis de ces situations.

Ce fut d'après de semblables inspirations en Italie, que furent construits par la suite, et dans le genre le plus *théâtral*, certains palais ou châteaux de ville et de campagne dont il suffit de citer les noms, pour faire connoître ce que l'art a produit de plus remarquable en ce genre. Tel est, par exemple, le château de *Caprarola;* tel est ce qu'on appelle à Tivoli la *villa d'Est;* tels sont un grand nombre de palais de la ville de Gênes, qui semblent être des décorations de théâtre.

Si l'on vouloit citer l'antiquité elle-même, il faudroit faire mention du célèbre temple de *Palestrina*

(l'ancienne Præneste), dont les ruines encore existantes et disposées par étages, devoient produire l'effet le plus *théâtral*.

Nous pouvons citer près de Paris le château de Saint-Germain-en-Laye. On trouve encore à Versailles, quand on est au bas de l'Orangerie, quelque chose de vraiment *théâtral*, dans l'aspect que produit cette belle masse de bâtiment, couronnée par celle du château.

THÈBES. Ancienne capitale de l'antique Egypte, avant que le siége du gouvernement eût été transporté à Memphis, qui passa dès-lors pour être plus récente, et dont il ne reste toutefois aucuns vestiges, tandis que de nombreuses ruines et d'énormes restes de constructions subsistent encore au milieu de la vaste plaine qu'occupa *Thèbes* sur les deux rives du Nil, où elle a été remplacée par de pauvres et nombreux villages. Là, sans doute, est la cause la plus probable de la destinée si différente de ces deux villes. Deux grandes capitales, l'ancienne et la moderne Alexandrie, dans le cours de deux mille ans, en s'enrichissant de tous les matériaux de Memphis, sont parvenues à en effacer la trace. Mais que purent faire pendant cette longue période, pour la destruction de *Thèbes*, de chétifs villages, dont toutes les forces n'auroient pas réussi à ébranler une seule de ses colonnes? Ces monumens, dépouillés sans doute par les Romains de tout ce qui put entrer dans les besoins de leur cupide magnificence, restèrent, au milieu des sauvages habitans de ces contrées, comme des espèces d'antres et de rochers, qui n'eurent à se défendre que contre l'action lente du temps et d'un climat peu destructeur.

Le premier objet qui frappa dans ce vaste champ de ruines les auteurs de la *Description de l'Egypte*, fut un cirque ou hippodrome dont l'aire est devenue aujourd'hui un champ en culture. A l'extrémité de son enceinte, on aperçoit les restes d'un petit temple tombé en ruine, en avant duquel est une porte dont les grandes dimensions paroîtroient convenir à un édifice plus considérable.

A l'extrémité nord de l'hippodrome, on trouve les ruines de Médynet-Abou. Elles s'élèvent majestueusement sur une butte factice, et sont entourées d'une enceinte construite partie en pierre, et partie en briques crues. Un petit temple se montre d'abord au pied des décombres. Mais les yeux sont bientôt attirés par les ruines d'un édifice qu'on juge avoir dû être un palais de souverain. En effet, ses deux étages et ses fenêtres carrées, et ses murs couronnés d'espèces de créneaux, annoncent un édifice différent de ceux qui étoient consacrés au culte. Vers le nord s'élèvent des propylées au-devant d'un temple qui porte l'empreinte d'une grande vétusté. On remarque surtout les monumens situés plus loin vers l'ouest. Un pylone très-élevé conduit dans une grande cour presque carrée, dont les galeries septentrionale et méridionale sont formées de colonnes et de gros piliers carrés, auxquels sont adossées des statues colossales. Un second pylone termine cette première cour et conduit à un très-beau péristyle, dont les galeries latérales sont formées de colonnes, et dont le fond est terminé par un double rang de galeries que supportent des colonnes et des piliers avec statues adossées. Ce péristyle offre tout à la fois des restes indicatifs de toutes les religions qui se sont succédé en Egypte. Les chrétiens y ont élevé une église, où se voient encore de belles colonnes monolithes de granit rouge. Les Mahométans, venus depuis, l'ont destinée à leur culte, et ils en ont fait une mosquée où tout rappelle encore l'islamisme.

Un vaste mur d'enceinte, caché en grande partie sous les décombres, renfermoit plusieurs édifices dont on aperçoit aujourd'hui quelques restes. Sans doute beaucoup d'autres monumens, qu'on ne voit plus maintenant, furent contenus dans cet espace.

En sortant de Médynet-Abou, si l'on suit le chemin tracé par la limite du désert, on foule aux pieds une suite non interrompue de statues brisées, de troncs de colonnes et de fragmens de tout espèce. A gauche de ce chemin on trouve une enceinte rectangulaire en briques crues, remplie de débris de colosses et de membres d'architecture, chargés d'hiéroglyphes très-bien sculptés. Ce sont les restes d'un édifice détruit jusque dans ses fondemens.

A droite du chemin est un bois assez touffu, où l'on rencontre encore un nombre considérable de fragmens antiques, de bras, de jambes et de troncs de statues d'une grande proportion. Tous ces colosses étoient monolithes. Les débris qui en subsistent sont de grès brèche, d'une espèce de marbre, et granit noir et rouge. Des troncs de colonnes très-peu élevés au-dessus du sol annoncent les restes d'un temple ou d'un palais. A l'extrémité de ce bois, vers l'est, sont deux statues colossales. On les aperçoit à la distance de quelques lieues, comme des rochers isolés au milieu de la plaine. Elles ont près de 60 pieds.

Si l'on quitte ces énormes statues pour regagner le chemin qui borde le désert, on arrive bientôt, à travers des débris, aux ruines vulgairement connues sous la dénomination de *Memnonium*. Des pylones à moitié détruits, et dont la hauteur dut être considérable; des colonnes élevées et d'un gros diamètre; des piliers carrés auxquels sont adossées des statues colossales de divinités; des portes de granit noir; des plafonds parsemés d'étoiles d'un jaune d'or sur un fond d'azur; des statues de granit rose mutilées, et en partie recouvertes par les sables du désert; des scènes guerrières, sculptées sur les murs, représentant des combats, des passages de fleuve; tout annonce un édifice de la plus haute importance. On a conjecturé que ce fut le tombeau d'Osimandias.

Au nord-est de ce monument, dans une gorge formée naturellement dans la montagne Libyque, on trouve un petit édifice qui paroît avoir été consa-

cré au culte d'Isis. Il est au milieu d'une enceinte en briques crues, et très-bien conservé. On y voit des frises et des corniches élégantes, qui brillent encore des plus éclatantes couleurs.

En reprenant le chemin tracé sur la limite du désert, on arrive bientôt à Quoarnah, où existe le reste de ce qu'on croit avoir été un palais, qui offre l'exemple d'un portique formé d'un seul rang de colonnes à la manière des Grecs. L'élévation et l'étendue des salles, la manière dont les jours sont disposés, tout y est différent de ce qu'on voit dans les temples.

Si l'on traverse le Nil, on trouve, en parcourant la rive droite du fleuve, des restes non moins surprenans d'édifices au village de Louqsor, qu'il faut traverser pour arriver à l'entrée principale du palais. On est frappé tout d'abord de deux superbes obelisques, d'un seul bloc de granit de 72 à 75 pieds de hauteur. Derrière ces obelisques sont deux statues colossales assises, de 34 pieds de proportion, qui précèdent un pylone haut de 50 pieds. Toutes ces masses sont inégales entre elles et irrégulièrement disposées. L'intérieur du monument de Louqsor offre à la vue plus de deux cents colonnes de differentes proportions, dont la plus grande partie subsiste encore en entier. Les diamètres des plus grosses ont jusqu'à 10 pieds. Tous ces édifices sont environnés de décombres, qui s'élèvent de beaucoup au-dessus du niveau général de la plaine.

De Louqsor on arrive à Karnak par un chemin bien frayé, où de part et d'autre, et à des intervalles assez rapprochés, existent des débris de piédestaux et des restes de sphinx; on en trouve même d'entiers à corps de lion et à tête de femme. De l'allée de sphinx dirigée sur Louqsor, on passe, en déviant un peu sur la gauche, dans une avenue plus large, formée tout entière de béliers accroupis, élevés sur des piédestaux, à l'extrémité de laquelle est une porte très-élégante. Vient un temple qui porte dans toutes ses parties l'empreinte de la plus grande vétusté, et qui cependant est bâti avec des débris d'autres monumens.

Du côté du nord-est on arrive au palais, par une longue avenue des plus gros sphinx qui existent dans toutes les ruines de l'Egypte. Elle précède des propylées formées d'une suite de pylones, au-devant desquels sont des statues colossales, dont les unes sont assises, les autres sont debout. Ces constructions ne se recommandent pas seulement par la grandeur de leurs dimensions, elles se font remarquer encore par la variété des matériaux qui y sont employés. Une espèce de pierre calcaire compacte comme le marbre, un grès siliceux mélangé de couleurs variées, les beaux granits noirs et roses de Sienne, ont été mis en œuvre pour les statues. La porte du premier pylone est elle-même tout entière en granit, et couverte d'hiéroglyphes sculptés avec le plus grand soin.

Le palais de Karnak, vu d'un certain côté, ne présente que l'image d'un bouleversement général. La confusion de toutes ces masses est telle, que le spectateur désespère d'en pouvoir comprendre la disposition. C'est par l'entrée qui regarde l'ouest qu'il faut pénétrer dans cet ensemble de ruines pour acquérir une idée de son plan et de sa distribution. Il faut se représenter une première cour décorée sur les côtés de longues galeries, et renfermant dans son enceinte des temples et des habitations. Au milieu est une avenue de colonnes qui ont jusqu'à 70 pieds de haut. La plupart d'entre elles sont écroulées, et étendent au loin les tambours de leurs assises encore rangés dans leur ordre primitif. Une seule reste debout comme témoin d'une magnificence qu'on ne peut plus que deviner. On passe de pylone en pylone et de salle en salle, de galeries en galeries. Une de ces galeries est formée de piliers à statues adossées, et elle renferme le plus grand des obélisques existant encore aujourd'hui en Egypte.

C'est surtout dans une notice abrégée qu'il faut désespérer de donner une idee d'un tel amas de constructions, et tellement détruites, qu'il paroît impossible d'en reproduire une restitution quelconque. Comment d'ailleurs saisir l'image d'édifices qui probablement ne furent jamais ni imaginés ni réalisés sur un plan formé d'avance, qui ne furent qu'une accumulation successive de masses uniformes toujours répétées, ouvrages de plusieurs siècles, et où des besoins, des usages et des institutions que nous ne pouvons plus ni comprendre ni deviner, faisoient ajouter dans des directions différentes, avec des dimensions toutes diverses, des corps de construction à d'autres corps de construction, des galeries à des galeries, des portiques à des portiques?

Il resteroit à faire quelque mention des sculptures de *Thèbes*, des tombeaux des rois, des vastes hypogées creusées à toutes sortes de profondeurs. Mais la description de tous ces travaux souterrains échappe encore davantage à l'analyse qu'on voudroit en faire; et, fastidieuse pour le lecteur, elle ne seroit d'aucun intérêt pour l'art, d'aucune utilité à l'artiste.

THÉORIE, s. f. L'idée de *théorie*, opposée à celle de *pratique* (*voyez* ce mot), en tant que l'action morale ou spirituelle, qui raisonne et combine, est différente de l'action corporelle ou manuelle, qui façonne et exécute, comporte aussi plus d'un degré, selon le plus ou moins d'élévation des points de vue auxquels on applique les notions dont l'enseignement se compose.

A l'article Pratique, nous avons reconnu que, surtout à l'égard de l'architecture, on devoit diviser en deux parties ce qui est du ressort de l'exécution, l'une que l'on a appelée *pratique savante*, et l'autre que l'on a désignée sous le nom de *pratique ouvrière*.

Ici nous croyons qu'en donnant du mot *théorie* l'idée sous laquelle on l'entend le plus ordinairement, c'est-à-dire celle qui comprend cet ensemble

des connoissances d'un art, qu'on acquiert par l'étude ou que l'on reçoit de l'enseignement, on peut reconnoître trois degrés d'étude ou d'instruction théorique.

Nous croyons qu'on doit distinguer la *théorie* des faits et des exemples, qu'on appellera *théorie pratique;* la *théorie* des règles et des préceptes, qu'on appellera *théorie didactique*, et la *théorie* des principes ou des raisons sur lesquelles reposent les règles, et qu'on appellera *théorie métaphysique*.

En appliquant cette division à l'architecture, on comprend, quant au premier genre de *théorie*, qu'il est possible d'arriver, par une instruction bornée, à refaire ce qui a déjà été fait. On peut enseigner aux élèves à se regler sur les inventions et les ouvrages des prédécesseurs, à prendre pour modèles tels ou tels maîtres, tels ou tels monumens, à regarder comme objets constans d'imitation les formes, les compositions, les décorations d'ensemble ou de détail, formant la manière, le style et le goût de ceux à la suite desquels on se place, sans songer à se demander en vertu de quoi ils ont procédé ainsi. Cette sorte de *théorie* pratique ou routinière n'a que trop souvent régné en plus d'un pays et dans plus d'un siècle; et si on lui a dû quelquefois, selon le mérite et le talent de certains grands hommes, chefs d'écoles célèbres, des imitateurs ou des continuateurs, plus ou moins heureux, de leur manière, il ne s'est d'ailleurs, et dans d'autres temps, rencontré que trop de ces copistes serviles qui ont perpétué les travers et les vices de ceux qui les avoient mis en honneur. La *théorie* routinière dont on parle, celle qui n'enseigne que par les faits et les exemples, est d'autant plus facile, qu'elle n'exige aucune leçon orale, et que le seul ascendant de l'exemple du maître a souvent plus de force et d'entraînement que toutes les doctrines des livres et des traités.

Après cette sorte de *théorie* vient celle des règles et des préceptes, ou la *théorie didactique*, qui, soit par l'étude particulière, soit par les leçons du maître ou de l'école, apprend à distinguer dans les ouvrages de l'art certains points communs, où leurs auteurs se sont rencontrés, enseigne à faire des observations sur les effets de ces ouvrages, à les comparer entre eux, à interroger, sur la préférence qu'ils méritent, les suffrages des temps passés, et cet assentiment d'une opinion générale, la plus propre à servir de guide au jugement particulier. Ce genre de *théorie* est le propre d'un grand nombre de traités faits par les plus habiles architectes. Après avoir décomposé toutes les parties qu'embrasse l'architecture, et après les avoir soumises, dans de nombreux parallèles, aux diverses autorités des exemples, ils ont cherché à établir les meilleurs rapports entre les formes, les proportions les mieux appropriées au caractère spécial de chaque sorte d'ordonnance, les divisions les plus amies entre elles, les plus conformes à la faculté visuelle, les détails d'ornemens sur lesquels se sont accordés les artistes les plus accrédités. De ce concert, soit d'ouvrages, soit d'observations sur les ouvrages, soit d'approbations successives données aux uns et aux autres, seront nées les règles qui, dans l'antiquité même, parvinrent à fixer l'art, à réduire en système tous ses procédés. Ces règles, et les préceptes qui en dérivent, ont été la matière de toutes les *théories* didactiques des modernes, et de l'enseignement journalier des écoles.

Cependant il est facile de voir qu'au-dessus de cette *théorie* il doit y avoir un degré d'enseignement supérieur, une critique d'une nature beaucoup plus subtile. C'est, non celle qui donne les règles, mais celle qui remonte aux sources d'où les règles émanent; c'est, non celle qui rédige les lois, mais celle qui en scrute et en pénètre l'esprit; c'est, non celle qui puise ses principes dans les ouvrages, mais celle qui donne pour principes aux ouvrages les lois mêmes de notre nature, les causes des impressions que nous éprouvons, les ressorts par lesquels l'art nous touche, nous émeut et nous plaît. Cette *théorie* développe les raisons qui servent de base aux règles. Elle reconnoît certaines beautés comme applicables à toutes les architectures; mais loin d'établir l'égalité entre elles, ainsi que quelques esprits voudroient se le persuader, elle nous conduit à reconnoître qu'une seule mérite le nom d'*art*. C'est celle qui, satisfaisant à tous les besoins et remplissant toutes les conditions d'utilité, prête au génie les plus nombreuses ressources, parce qu'elle fut le produit d'un modèle primitif qui réunit à la fois le simple et le composé, l'unité et la variété; parce que seule elle parvint à s'approprier un véritable système imitatif, lequel consiste, beaucoup moins qu'on ne pense, dans la transposition en pierre des formes de la charpente, et du bois long-temps employé par la construction, mais dans l'assimilation que d'heureuses combinaisons parvinrent à faire des lois de proportions, données par les œuvres de la nature, aux ouvrages de la main des hommes.

Ces trois degrés de *théorie* ont fait le sujet d'un si grand nombre d'articles de ce Dictionnaire, que nous ne saurions placer ici les renvois aux mots où ils sont traités. Nous osons nous flatter, à l'égard du dernier genre de *théorie*, qu'on n'en trouveroit nulle part ailleurs ni autant de développemens, ni d'aussi complets.

THERMES, s. m. pl., en latin *thermæ*, du grec *θερμαι*, *étuves, bains chauds*.

Ici, comme en beaucoup d'autres cas, l'édifice prit et retint le nom de l'usage auquel il servoit; et ici encore il arriva que, beaucoup d'autres emplois se trouvant ajoutés au premier emploi, le nom une fois donné à l'édifice n'exprima plus qu'une seule partie de sa destination. Ainsi, comme on l'a déjà dit au mot Bain, le bâtiment qui sembloit dans son acception simple ne signifier que bains chauds, non-seulement étoit destiné aussi aux bains froids, mais ser-

voit encore à une multitude d'autres emplois, qui faisoient de ces lieux une sorte de point de réunion d'un grand nombre d'établissemens d'utilité et de plaisir, lesquels avoient aussi ailleurs des locaux séparés, et des noms particuliers, tels que *palestres*, *gymnases*, *sphæristères*, *exèdres*, *xistes*, *éphébées*, etc. Chacun de ces édifices trouvant dans ce Dictionnaire des articles qui en font connoître l'ensemble et les details, nous n'alongerons point le présent article de nouvelles notions sur leur compte.

Au mot Bain (*voyez* ce mot) nous avons traité avec une très-grande étendue de tout ce qui, soit dans les bains ordinaires, soit dans les *thermes* ou établissemens de bains publics, avoit rapport à leur principal usage, ainsi que des différentes pièces appropriées à toutes les pratiques que le régime sanitaire ou les besoins du climat avoient rendues nécessaires. Nous avons parcouru tous les moyens employés pour l'arrivée, la distribution des eaux, les procédés mis en œuvre pour en tempérer l'influence au gré de chacun. Nous aidant à cet égard des monumens de l'antiquité comme des renseignemens des écrivains modernes, nous avons pris soin de renfermer dans cet article tout ce qui nous a paru le plus détaillé et le mieux constaté en ce genre sur ce qui regarde les bains publics des anciens, considérés sous le point de vue des usages qui avoient fait élever d'aussi grandes constructions. Si nous nous sommes permis quelques descriptions de certaines de leurs parties, c'est que beaucoup de ces usages dépendent tellement de leur localité, qu'on ne sauroit les faire connoître sans y joindre les indications des lieux mêmes. Du reste, nous terminâmes l'article des bains antiques en renvoyant au mot Thermes les notions plus particulièrement propres de l'architecture, et qui font prendre une idée de l'importance et de la magnificence que les Romains donnèrent à ces monumens.

Si l'on en croit les relations des voyageurs et les restes nombreux de constructions qu'on désigne par le nom de *thermes*, et qui en offrent des caractères apparens, les Romains, partout où leur domination s'étendit, auroient singulièrement multiplié cette espèce de monumens. Des recherches exactes à cet égard deviendroient la matière d'un très-grand ouvrage, et serviroient assez peu à remplir l'objet que nous nous proposons ici, savoir, de donner une idée abrégée de ces entreprises de l'art de bâtir, et de l'immense étendue à laquelle le luxe de Rome les porta.

Ce luxe paroit avoir daté du règne des empereurs. Victor et Rufus comptèrent jusqu'à huit cents bains, dont les principaux étoient ceux de Paul-Emile, de Jules-César, de Mécène, de Livie, de Salluste, d'Agrippine, etc. Mais tous ces édifices, résultats de fortunes particulières, furent effacés par les établissemens des *thermes*, auxquels leurs fondateurs attachèrent leurs noms. Les plus remarquables furent bâtis, selon l'ordre chronologique, par

Agrippa, vers l'an.....	10 de l'ère vulgaire;
Néron..................	64
Vespasien..............	68
Titus..................	75
Domitien...............	90
Trajan.................	110
Adrien.................	120
Commode................	188
Antonin Caracalla......	217
Alexandre-Sévère.......	230
Philippe...............	245
Déce...................	250
Aurélien...............	272
Dioclétien.............	295
Constantin.............	324

Il existe encore à Rome des restes de quelques-uns de ces grands édifices; mais l'immense destruction qui s'est opérée dans cette ville a dû naturellement les décomposer, et en isoler les parties de manière à rendre impossible pour le plus grand nombre la remise ensemble des membres dont ils étoient formés. C'est aujourd'hui le fait de l'antiquaire d'en rechercher les emplacemens, l'histoire à la main, à l'effet d'en compléter la topographie de l'ancienne Rome. Pour l'architecte, il n'y a plus guère de visibles et d'instructifs que les restes des *thermes* de Titus, des *thermes* de Caracalla, et de ceux de Dioclétien.

Il avoit manqué jusqu'à présent une restitution complète du plus entier de ces monumens, qui pût servir d'indication pour faire connoître par analogie le lien commun de toutes les parties qui entroient dans la composition de quelques autres moins bien conservés. Mais cet ouvrage vient d'avoir lieu par la restauration qu'a faite des *thermes* de Caracalla M. Abel Blouet, pendant le cours de son séjour à Rome comme pensionnaire du roi. Ce beau travail, dont la publication a été encouragée par le gouvernement, va rendre une sorte d'existence à un genre d'édifices dont il étoit difficile, vu leur grandeur et la diversité des parties qui les composoient, de se former une juste idée.

Au pied du mont Aventin, entre les murs de Rome et la voie Triomphale, existent des restes très-considérables de ces *thermes*, qui furent les plus grands de ce genre, et formèrent un des plus vastes et à la fois des plus magnifiques édifices de la capitale du monde ancien.

Construits par l'empereur Antonin Caracalla, dont ils prirent le nom, ces *thermes* furent achevés dans la quatrième année de son règne, c'est-à-dire l'an 217 de l'ère chrétienne. Selon Lampridius, ils n'avoient point eu originairement de portique. Eliogabale et Alexandre-Sévère y en ajoutèrent dans la suite. S'il est difficile en général que de grandes entreprises, toujours susceptibles d'augmentations et de change-

mens, reçoivent leur exécution d'après des projets définitivement arrêtés d'avance avec une correspondance parfaite de leurs parties, les fouilles faites avec beaucoup de dépense pendant deux années aux *thermes* de Caracalla, en faisant retrouver le plan exact de toutes les masses, ont mis à jour la régularité des parties qui entrèrent dans leur composition. Il résulte de la certitude de ce plan que chacune des faces des corps d'édifices intérieurs étoit disposée avec une correspondance de symétrie parfaite. Pareille disposition devoit régner à l'extérieur, dont les murs, dans les restes de leurs élévations actuelles, n'annoncent pas qu'on ait porté à ces dehors une grande dépense de décoration. Naturellement ce soin et cette dépense furent appliqués à l'intérieur des galeries, des salles de tout genre, où la multitude étoit plus ou moins admise.

On peut juger de cette magnificence non-seulement par les nombreux débris encore visibles des ornemens répandus sur toutes les superficies de ces intérieurs, mais encore par les monumens de sculpture qui y ont été trouvés. Les plus remarquables sont l'Hercule de Glycon, le torse antique, le taureau dit Farnèse, la Flore, deux gladiateurs, les deux vasques de granit de la place Farnèse, les deux belles urnes de basalte vert qui sont dans la cour du Musée du Vatican, diverses terres cuites, et une infinité d'autres sculptures et objets d'art. La dernière colonne de granit de la grande salle du milieu a été enlevée de ces *thermes* en 1564, et donnée par le pape Pie IV au grand-duc Cosme de Médicis; et elle est présentement sur la place de la Trinité à Florence, où elle supporte une statue en porphyre de la Justice.

La masse générale des *thermes* de Caracalla forme en plan un quadrangle de 1011 pieds, sur 1080. L'entrée principale du monument est sur le côté plus petit, et elle s'annonce par un portique extérieur composé de deux étages ou rangs d'arcades l'un sur l'autre, au nombre de cinquante-trois dans chaque rangée. Ces arcades ont leurs piédroits ornés de colonnes adossées, doriques dans le rang d'en bas, ioniques dans l'étage supérieur. Ces arcades introduisent dans une longue galerie; et les piédroits qui la forment, ornés de ces colonnes en dehors, le sont en dedans de pilastres correspondant à une rangée pareille de piédroits.

Les trois autres côtés du quadrangle n'offroient en dehors que des murs sans décoration, d'autant plus naturellement, que deux de ces façades extérieures étoient adossées au mont Aventin, aux dépens duquel même avoit été taillée une partie de l'espace, en sorte qu'il n'y auroit eu aucune reculée pour jouir de leur aspect.

Le luxe de l'architecture et de la décoration avoit été réservé pour les façades intérieures du monument, dont l'enceinte renfermoit le corps de bâtiment le plus important par sa distribution, comme par la décoration et la richesse de son architecture. Il étoit placé au milieu de cette enceinte, entre deux espaces, l'un moins grand du côté du portique, l'autre double du premier, et qui l'un et l'autre avoient des promenades plantées de platanes et d'autres arbres. La façade intérieure de la grande enceinte, en face de celle du portique, offroit une sorte d'amphithéâtre, ou rangée de gradins.

Mais le grand corps de bâtiment renfermé dans l'enceinte étoit, quant à l'élévation, la partie la plus remarquable de cet ensemble. Il se présentoit au spectateur sur une ligne coupée dans son milieu par une grande rotonde percée de deux rangs d'arcades d'un côté; de l'autre régnoient, avec une parfaite symétrie, des ouvertures ornées de colonnes, et séparées par des massifs; au-dessus de ces péristyles en colonnes, il y avoit des arcades surbaissées.

Rien, au reste, ne seroit plus difficile, et peut-être plus inutile, que d'essayer de faire comprendre par le discours toutes les variétés de forme données à cet innombrable assemblage de pièces communiquant les unes aux autres, et différant entre elles par leurs plans, leurs élévations et leurs détails, autant que par les emplois qui avoient motivé ces différences. On ne sauroit rendre compte à l'esprit de ce qui ne peut être compris que par les yeux.

La construction des *thermes* de Caracalla est, comme la plupart des grandes constructions romaines, du genre qu'on appeloit *emplecton*, c'est-à-dire maçonnerie en blocage, revêtue de briques triangulaires, le tout relié par des rangs d'autres grandes briques quadrangulaires, placées de distance en distance les unes au-dessus des autres, et traversant toute l'épaisseur des murs. Ces mêmes murs sont encore enduits d'une, et quelquefois de deux couches de ciment, dans lequel on remarque quelques plaques de marbre sur lesquelles étoient appuyés les revêtemens.

Les voûtes sont construites en pierres ponces (ou *pumici*); elles sont à l'intérieur revêtues de briques carrées, placées à plat. On observe que, dans quelques salles, ces briques sont doublées d'un autre rang de briques plus grandes, posées de la même manière, et recouvertes d'une couche de ciment, destinée à recevoir les stucs peints ou les mosaïques. Sur ce blocage en pierre ponce qui forme la partie supérieure des voûtes, il y a un enduit de ciment, dans lequel étoient incrustées les mosaïques dont étoit fait le pavement des terrasses qui couvroient une grande partie de l'édifice.

La maçonnerie des canaux et des réservoirs qui fournissoient de l'eau pour tous les usages du monument est faite à bain de mortier. L'intérieur en est couvert d'une forte épaisseur de ciment; tous les angles rentrans sont arrondis. Leur fond est une surface courbe en tous sens, plus basse dans le milieu, et qui se raccorde avec les arrondissemens le long des murs. Les pavemens des salles d'enceinte sont en marbre blanc, celui de la salle circulaire du milieu

des *thermes* est en marbre de diverses couleurs; leurs compartimens reposent sur un blocage en maçonnerie.

Les mosaïques qui forment le pavement des autres salles et des portiques sont établies sur une construction qui se compose d'abord d'une première couche de grandes briques posées sur un grand blocage. Ces briques sont surmontées de petits piliers carrés, lesquels portent un double rang de briques recouvertes d'une couche épaisse de ciment grossier, qui sert de base à un ciment plus fin, dans lequel les mosaïques sont incrustées. Cette pratique n'est pas générale à tous les locaux. Il est probable qu'on la réserva pour les pièces où l'on vouloit faire circuler la chaleur des hypocaustes.

Nous ne dirons que quelques mots du genre et du goût des ornemens qui furent appliqués à la plus grande partie de ces constructions.

La façade du côté de l'entrée, et les deux façades latérales du monument, étant plus ou moins cachées par des objets environnans et par des plantations, leurs constructions étoient seulement revêtues d'un enduit de stuc lisse. La façade du côté du xiste a conservé de grandes parties de décoration, qui se composent d'un enduit de stuc dans lequel étoient incrustées des mosaïques en vitrifications de différentes couleurs. Les colonnes qui décoroient cette façade étoient de granit rouge, ce qu'a fait connoître la quantité de fragmens de colonnes qui ont été découverts par le propriétaire du terrain.

L'ensemble de la décoration intérieure du corps de monument compris dans l'enceinte générale, se composoit d'un revêtement de marbre jusqu'à la hauteur de la naissance des voûtes. Les parties supérieures, ainsi que les voûtes mêmes, étoient ornées de stucs et de mosaïques vitrifiées de diverses couleurs. Les colonnes, dont les dernières fouilles ont fait découvrir de très-nombreux fragmens, étoient de granit rouge et gris, d'albâtre oriental, de porphyre et de jaune antique. Les revêtemens étoient de porphyre rouge et vert, de serpentin, de vert africain, de jaune antique, de Porta Santa, de blanc veiné de violet, appelé en Italie *pavonazzetto*, d'albâtre et de marbre blanc.

Il ne peut appartenir qu'à l'ouvrage dont j'ai fait mention, et qui opérera la restauration totale en dessin des *thermes* de Caracalla, de faire bien connoître ce que furent ces immenses édifices, dont l'idée seule confond aujourd'hui notre intelligence, et dont l'image ne peut qu'échapper à toute espèce d'art ou de talent de description. Comment, en effet, seroit-il possible de faire parcourir au lecteur, avec l'aide seule du discours, plusieurs centaines de pièces, de salles, de chambres toutes diverses dans leurs formes, leurs proportions, leurs détails, leurs emplois? Que disent les mots qui expriment des détails d'ordonnance, de proportion, de décoration? Quelles images peuvent-ils produire qui approchent de la ressemblance? Et comment se flatter de faire juger des bons ou des mauvais effets d'un plan ou d'une perspective, du bon ou mauvais goût des ornemens? Ce que le discours transmet le plus exactement, et ce qu'il fait peut-être le mieux concevoir, c'est la dimension des espaces, des élévations. Mais qui pourroit soutenir l'interminable énumération des mesures d'un si grand nombre de locaux, et le fastidieux inventaire de toutes leurs particularités?

Nous ne nous appesantirons donc point ici en vaines recherches sur ce que purent être les autres monumens de ce genre, dont il subsiste des restes plus ou moins bien conservés. Il y auroit sans doute quelque intérêt dans ces parallèles, pour l'histoire du goût de l'architecture à Rome. Nous ne doutons pas qu'on ne pût encore arriver sur ce point à quelques notions précises. Si, par exemple, le Panthéon fit partie jadis des *thermes* d'Agrippa, comme le prouvent des fragmens de construction qui lui sont contigus, il est bien probable qu'on aura perdu là, comme dans quelques autres édifices semblables, tels que ceux de Néron, de Titus, etc., des modèles d'architecture plus recommandables. Mais il est douteux qu'aucun ait surpassé en grandeur celui de Caracalla.

Serlio, en effet, s'est trompé en avançant que les *thermes* de Dioclétien étoient plus étendus. Quoique leur ensemble soit aujourd'hui rompu, et découpé en morceaux qui n'ont plus de cohérence entre eux, il est facile, sinon de rétablir en dessin ce qui a réellement disparu, au moins d'inférer de tous ces membres épars quelle fut la superficie que le tout dut occuper. Or, ces calculs et ces rapprochemens ont été faits, et il en est résulté que son enceinte avoit dû le céder en étendue à celle des *thermes* de Caracalla.

Toutefois rien ne donne une plus haute idée de ces entreprises, et en particulier des *thermes* de Dioclétien, que la vue des vastes terrains qu'on parcourt aujourd'hui vides et déserts sur leur emplacement, et que l'architecture avoit jadis couverts de toutes ses magnificences. Le nom de *thermes* (*thermini*) est devenu à Rome le nom d'un quartier que ce seul monument occupa jadis. Une de ses étuves, placée à un de ses angles, sert aujourd'hui d'église, sous l'invocation de saint Bernard. On voit, à l'angle opposé et faisant pendant, une semblable étuve en état de ruine. Les vastes greniers à blé de la chambre apostolique se sont emparés d'une belle partie de ses dépendances. Des maisons, des palais modernes avec leurs jardins se sont élevés sur ses ruines. L'immense monastère des Chartreux, avec tout ce qui en dépend, occupe une foible partie de ses constructions, et l'église de Notre-Dame-des-Anges, attachée au couvent, est un démembrement d'une de ses salles. Cependant la portion qu'on en a affectée à cette destination, sous le pontificat de Pie IV, et au temps de Michel-Ange, qui fut employé à cette transformation,

n'est pas, à beaucoup près, la moitié en longueur de l'étendue qu'elle avoit, comme on peut s'en convaincre en consultant le plan qu'en a donné Desgodets, avec toutes ses mesures, page 131 des *Edifices antiques de Rome*.

Si l'on consulte ce plan, la salle dont il s'agit eut en tout 439 pieds de longueur, sur 135 pieds de large. Elle se divisoit en trois parties. Celle du milieu est la seule qui forme aujourd'hui la belle et grande nef de l'église. Elle a 180 pieds de long sur 74 pieds 3 pouces de large. Ce vaste local est couvert par une voûte à arêtes, dont les retombées posent sur huit grandes colonnes de granit d'un seul morceau (sauf une d'angle, qu'on a remplacée par une imitation en stuc coloré). Le diamètre des colonnes du milieu est, par en bas, de 4 pieds 4 pouces. On a remarqué que les chapiteaux des colonnes des angles sont corinthiens, et que ceux des colonnes du milieu sont de ce qu'on a appelé *composite*. Desgodets a cherché à expliquer cette diversité par des raisons ou des exemples qui pourroient bien n'être que de vaines hypothèses. Il y en a une plus simple, c'est que ces *thermes* auront pu, comme beaucoup d'autres édifices de cette époque, être construits avec les matériaux d'anciens monumens, et que l'architecte aura employé ici les chapiteaux déjà exécutés, qui furent mis à sa disposition.

Beaucoup de changemens successifs sont survenus dans l'ajustement moderne de cette salle, surtout par la décoration des grands tableaux qui ont pris la place des renfoncemens que produisoient jadis de chaque côté les arcs collatéraux de l'arcade du milieu. Malgré toutes les innovations qui ont pu enlever à ce reste d'antiquité une partie de son intérêt et de sa grandeur, on est toujours obligé d'y admirer un des intérieurs les plus spacieux que l'on connoisse, des mieux éclairés par les six grandes ouvertures demi-circulaires des ceintres supérieurs, une disposition simple et noble, enfin un modèle de construction qui seroit facilement applicable aux églises modernes.

Nous ne saurions terminer cet article sans faire une mention particulière d'un beau reste de *thermes* antiques, long-temps oublié au milieu de Paris, et qui cependant est le titre-à la fois le plus précieux et le plus authentique de l'ancienneté de cette ville. Nous voulons parler des *thermes* de Julien, qu'une ancienne tradition appelle le palais des *Thermes*. Inutile de rechercher ici ce qui a pu donner lieu à cette dénomination vulgaire, et si, par la suite des temps, l'ensemble de ces constructions avoit pu devenir un lieu d'habitation. Ce que témoignent tous les restes de substruction dont cet emplacement est encore rempli, c'est que l'on y pratiqua des caveaux voûtés de bâtisse romaine, des conduits et des souterrains tout-à-fait semblables à ce qui existe, partout où il reste des débris de bains publics et de *thermes*.

Mais, au milieu de tous ces débris ou fragmens de constructions enfouies, il s'est conservé une très-belle portion des vastes salles qu'on retrouve dans les *thermes* de Rome. La grande salle dont on veut parler est venue jusqu'à nous totalement intègre dans ses murs et dans sa voûte. Cette dernière servit, jusqu'à ces dernières années, de terrasse à une maison; on l'avoit chargée de 8 à 10 pieds de terre, et d'assez grands arbres y avoient pris racine.

Désencombrée aujourd'hui de cette surcharge, et débarrassée dans ses alentours, cette salle se présente maintenant à la curiosité publique et à l'instruction des architectes, comme un exemple fort précieux du système de construction que les Romains mirent en œuvre chez eux, et qu'ils transportèrent partout où ils étendirent leur domination. On veut parler de l'art de faire des édifices grands et solides avec de petits et vulgaires matériaux. Il est vrai qu'un pareil système exige d'excellens cimens et de beaux enduits. Les murs de la salle des *thermes* de Julien étoient recouverts d'une couche de stuc qui a, selon les endroits, 3, 4, et même 5 pouces d'épaisseur.

Cette salle a 58 pieds de longueur, 56 de largeur, et 40 de hauteur, au-dessus du sol actuel de la rue de la Harpe. Une grande fenêtre en forme d'arcade y introduit une très-belle lumière. Elle est pratiquée en face de l'entrée, au-dessus de la grande niche, et précisément sous le ceintre de la voûte. Celle-ci est, comme dans les grands intérieurs des *thermes* de Rome, construite en arêtes, genre de couverture peu dispendieux et très-solide, parce que toutes les poussées y sont divisées, et qu'il ne s'y opère aucun travail latéral. Si quelque chose pouvoit le démontrer, ce seroit sans doute la durée extraordinaire de cette voûte, malgré les causes de destruction auxquelles elle a été si long-temps exposée. Toutefois elle n'est composée que d'un blocage de moellons et de briques, liés par un ciment composé de chaux et de sable de Paris.

La construction des murs de la grande salle est formée généralement de trois rangées de moellons, séparées par quatre rangs de briques, qui ont un pouce ou quinze lignes seulement d'épaisseur. Les joints qui les séparent sont également d'un pouce, et cette mesure est uniforme dans toute la construction. Les quatre briques avec leurs joints forment ainsi une épaisseur d'environ 8 pouces. Les moellons, taillés de liais très-dur, ont de 4 à 6 pouces de face, et environ 6 pouces de queue.

On trouve sous cette salle un double rang en hauteur de caves en berceaux, ou plutôt de larges conduits souterrains de 9 pieds de large, et de 9 pieds de haut sous clef. Il y avoit trois de ces berceaux parallèles, séparés par des murs de 4 pieds d'épaisseur, et se communiquant par des portes de 3 et 4 pieds de large. Le premier rang de ces voûtes se trouve à 10 pieds au-dessous du sol; on y descend par quinze marches. Le second étage est à 6 pieds plus bas. La

longueur de ces voûtes souterraines est inconnue. On n'y pénètre pas au-delà de 90 pieds : des décombres en interceptent l'issue. Les voûtes sont composées de briques, de pierres plates, et de blocages à bain de mortier. La construction des murs est en petits moellons durs de 6 pouces de long sur 4 pouces de haut. L'épaisseur du mortier dans les joints va depuis 6 lignes jusqu'à un pouce.

Il n'y a aucun doute que l'aqueduc antique d'Arcueil, dont on voit encore les restes, amenoit des eaux à ces *thermes*.

Depuis quelques années on s'est occupé du soin de conserver et de remettre en honneur ce précieux reste d'un édifice riche en souvenirs, et fécond en leçons de tout genre pour l'art de bâtir. La voûte de la grande salle a été dégagée et mise à couvert des injures de l'air, sous une grande et solide toiture. On espère qu'il sera possible d'isoler sa construction des maisons qui l'avoisinent, de désobstruer ses abords, et de parvenir à retrouver, dans tous les fragmens de construction, et de souterrains des habitations d'alentour, de quoi restituer une grande partie du plan de ces *thermes*.

Plus on acquerra de connoissances positives sur la véritable distribution des innombrables parties qui formèrent l'ensemble de ces édifices que les Romains multiplièrent partout, et principalement dans leur ville, avec une prodigalité vraiment extraordinaire, plus on sera mis à portée de former des conjectures plausibles sur la diversité de leurs emplois ; car, pour finir par où nous avons commencé cet article, il est indubitable que le mot *thermes* (bains chauds) est fort loin de rendre compte de tous les genres de besoins qui firent créer ces colosses de construction. L'usage du bain fut sans doute la cause primitive des réunions pour lesquelles on fit des édifices, où ceux qui n'avoient pas de bains particuliers chez eux trouvoient soit gratuitement, soit pour une modique rétribution, l'avantage qu'ils n'auroient pu se procurer. Mais il est facile de voir que, dès qu'il se forme dans une grande ville de grandes réunions d'hommes, mille autres sortes de besoins et d'établissemens viennent bientôt à leur suite ; cela dut être encore plus naturel dans les usages de la société chez les anciens, où les mœurs domestiques se prêtoient beaucoup moins que chez les modernes aux réunions particulières. Aussi avons-nous dit, au mot Bain, que les établissemens de ce genre à Rome comprenoient ce qu'exprimoit le mot *gymnase* en Grèce. Il faut donc se figurer les *thermes* comme les points de réunion de la population à Rome, et où chaque classe de citoyens trouvoit à passer le temps, soit aux exercices du corps, soit à ceux de l'esprit, soit dans des espèces de cirques, soit dans des bibliothèques, soit dans des promenades, soit dans des galeries d'ouvrages d'art. On doit croire encore que les grandes salles purent servir à des concerts, à des fêtes, à des spectacles de tout genre, à des banquets. Enfin, ce genre d'édifices auroit compris dans un ensemble de bâtiment, ce qui se trouve séparé selon les mœurs modernes dans nos académies, nos wauxhalls, nos jeux de paume, nos cafés, nos jardins de réunion public ou autres, et tous nos lieux de divertissement.

THESSALONIQUE. (*Voyez* Salonique.)

THOLUS, en grec θόλος. C'est le nom que les Romains et les Grecs donnèrent à cette forme d'édifice ou de construction, que nous appelons *coupole*.

La forme des édifices sphériques et circulaires, dans l'ordre des inventions et des opérations de l'art de bâtir, ne dut se produire qu'après la forme des bâtimens rectilignes et quadrangulaires. La nature des choses indique cette marche, quel qu'ait été le choix des matières. Là où dès les commencemens on employa la pierre, il dut se passer beaucoup de temps avant qu'on ait tenté de faire décrire à un assemblage de blocs taillés, les courbes nécessaires à la configuration d'une voûte, et surtout d'une voûte sphérique. On a présumé que jamais l'antique Egypte n'en éleva, du moins on n'en rencontre aucune indication dans les restes très-nombreux de ses monumens.

Il nous a toujours semblé que l'emploi du bois dans les constructions primitives avoit été le plus favorable aux inventions futures de l'art, le plus fécond en combinaisons variées, le plus propre à inspirer à l'architecture, non-seulement pour l'extérieur, la régularité des distributions, des membres, des parties et des ordonnances, mais aussi par la facilité des couvertures, la grandeur et l'étendue des intérieurs. Là où le bois devint la matière première des constructions, les arbres fournirent des poutres et des solives propres à faire des plafonds de toute mesure. Mais le simple assemblage des chevrons qui donnèrent la forme des toits enseigna bientôt l'art de faire prendre aux solives la courbure qu'exige la configuration des arcades. Dès qu'on eut ainsi fait un arc, il ne fut plus question que d'en réunir de la même manière plusieurs autour d'un axe, et l'on eut un *tholus* ou une coupole en charpente.

Que cet emploi du bois ait existé en Grèce pour de tels ouvrages, cela nous est attesté par la mention que Pausanias a faite du *Philippeum*, ou monument bâti par Philippe, roi de Macédoine, après la bataille de Chéronée. Il étoit, dit-il, construit en briques, sur un plan circulaire, et environné de colonnes. A son sommet étoit un fleuron en forme de pavot de bronze, qui faisoit le lien des poutres dont se composoit la couverture. On concluroit à tort, de cet exemple et du siècle où le monument fut exécuté, qu'on n'en avoit point fait de semblables auparavant, ou que les Grecs n'avoient pas connu plus anciennement la pratique des voûtes sphériques en pierres.

Dès la haute antiquité, l'édifice appelé le *Trésor de Mynias* avoit été bâti en marbre, et étoit un véritable *tholos;* ainsi l'appelle Pausanias. Il se terminoit par une voûte dont le comble, dit-il, n'étoit pas trop aigu. Une seule pierre servoit de clef à la voûte. Cette observation sur la forme peu aiguë de son comble semble indiquer que d'autres constructions du même genre affectoient davantage cette forme, c'est-à-dire la forme pyramidale.

C'est ce qui dut en effet résulter assez naturellement du modèle primitif, que les combles en bois de charpente avoient présenté à l'art de bâtir en pierre. Nous retrouvons cette forme de *tholus* à voûte aiguë, dans quelques monumens d'une assez médiocre importance, quant à l'étendue, et qui furent des tombeaux en pierre, dont il s'est conservé un assez grand nombre en Sardaigne. Ils se terminent par un comble, qui, sans être tout-à-fait aigu, l'est cependant assez, pour que leur construction ait pu être élevée, comme celle des arcs aigus du gothique, sans le secours d'un échafaudage.

On trouve peu de voûtes dans les ruines de la Grèce, ce qui ne doit pas faire conclure qu'elles y furent aussi rares qu'on le pourroit croire. Si la pratique du bois dans les couvertures et dans les voûtes y eut plus généralement cours, cela pourroit expliquer cette rareté, indépendamment de beaucoup d'autres raisons.

Au contraire, en Italie, le genre usuel de la brique et de la maçonnerie de blocages favorisa singulièrement la construction des *tholus* ou coupoles. Rome, d'ailleurs, put porter dans de tels ouvrages une grandeur et une dépense qui eussent été hors de proportion avec les ressources des petits États de la Grèce. Aussi presque toutes les villes de la domination romaine, dont les vestiges sont parvenus jusqu'à nous, offrent-elles d'assez nombreux exemples de voûtes sphériques qui se sont d'autant mieux conservées, que leur construction en maçonnerie ne put fournir aucuns matériaux utiles aux entreprises des âges suivans; car on ne doit point perdre de vue que, si les grands édifices en pierre semblent avoir été les moins durables, c'est parce que des pierres peuvent toujours être taillées de nouveau pour servir à d'autres édifices, tandis qu'il n'y a aucun parti à tirer, pour de nouvelles constructions, des bâtisses dont le corps est formé de pierrailles et de ciment.

THORICION ou **THORICES**, étoit un bourg de l'Attique, situé entre *Sunium* et *Potamus*, et qu'on appelle maintenant *Porto Rafry*, à dix lieues d'Athènes. M. Le Roy y a dessiné les restes d'un temple d'ordre dorique. Il en subsistoit encore de son temps dix colonnes, dont le fût, avec le chapiteau, avoit moins de quatre épaisseurs de diamètre mesuré en bas; ces colonnes ont un commencement de cannelures au-dessous du chapiteau, et probablement elles étoient répétées au pied du fût. On en voit de semblables à Corinthe et au temple dit de *Cérès*, à Segeste en Sicile. Cela ne signifie autre chose, sinon que ce temple n'avoit pas reçu son ragrément, et n'avoit point été achevé. Nous avons expliqué cette particularité, ou plutôt ce procédé d'exécution, à d'autres articles. (*Voyez* SEGESTE et CANNELURE.)

THYRSE, s. m. Il n'entre point dans ce qui fait l'objet principal de ce Dictionnaire, de rechercher quelle fut l'origine de cet attribut mythologique de Bacchus. Il nous suffit de dire que l'espèce de lance donnée par les représentations de l'art à cette divinité se composoit d'un long bâton environné de lierre, et se terminant par une pomme de pin. C'est ainsi que le décrivent Euripide, Virgile, Ovide et Senèque. Quelquefois aussi il est orné de bandelettes.

Sur un trapézophore en marbre, gravé tom. IV, pl. 10 du *Museo Pio Clementino*, on voit deux *thyrses* très-grands, et peut-être les mieux caractérisés de tous ceux qu'on rencontre sur les monumens antiques. Ils sont entourés d'amples bandelettes qui pendent avec grâce, et dont l'extrémité est garnie de petits rubans, ce qui donne l'idée du *thyrse*, qui dans la pompe d'Alexandrie, décrite par Athénée, étoit dans les mains de la figure colossale de Nysa.

Le *thyrse*, quoiqu'il soit l'arme, et par conséquent l'accessoire obligé des figures de Bacchus, peut encore être convenablement appliqué à tout ce qui tient aux représentations scéniques, parce qu'autrefois elles étoient, ainsi que les théâtres, sous la protection immédiate de Bacchus.

Ainsi le *thyrse* peut se mettre au nombre des attributs symboliques que l'art de l'ornement appliquera soit dans les frises, soit sur d'autres objets, à des salles de festin ou de réjouissances, ou à des salles de spectacle.

TIBUR, aujourd'hui TIVOLI. Ville antique d'Italie, dans la Campagne de Rome, située à vingt milles de cette ville, selon le calcul des anciens milles. Aujourd'hui, soit par la différence de la route nouvelle, soit par celle du nouveau mille, on en évalue la distance à un peu plus de dix-neuf.

La seule énumération des restes d'antiquité qu'on y voit, et auxquels les archéologues modernes ont donné des noms plus ou moins véritables, alongeroit cet article sans aucune utilité. La belle position de *Tibur*, la magnificence de ses sites et la proximité de Rome en avoient fait autrefois le lieu de délices des riches et des grands. Une multitude de ruines sont aujourd'hui éparses sur son territoire, et ne servent plus qu'à donner l'idée de ce que dut être jadis cette collection de palais, de maisons de plaisance et de monumens qui se disputèrent les beaux aspects dont la nature est si prodigue en ces lieux.

Pour concevoir l'ancien *Tibur* tel qu'il fut aux

temps de sa splendeur, il faudroit réunir à l'emplacement qu'il renferme aujourd'hui les vastes espaces occupés par cette *villa* de l'empereur Adrien, qui eut plus d'étendue qu'un grand nombre de grandes cités, en y joignant la partie de territoire qui commençoit au *ponte Lugano*. Obligés de resserrer ces notions dans un petit espace, nous ne parlerons que des monumens dont le nom et la forme n'offrent aucun doute, et ensuite nous renverrons à l'article ADRIENNE (*villa*), où nous avons parcouru les nombreux fragmens d'édifices qui composèrent ce prodigieux ensemble.

A partir donc du pont *Lugano*, distant de Rome de seize milles, la plus remarquable antiquité est le tombeau de la famille Plautia, qui, avec ceux de Cecilia Metella et de Cestius, est un des mieux conservés et des plus intègres. Il est en entier de pierre travertine, à l'exception des inscriptions qui sont de marbre. Sur un soubassement quadrangulaire décoré d'un ordre ionique entremêlé de niches peu profondes, s'élève le corps du tombeau en forme ronde, couronnée par un entablement. Mais, dans les temps modernes, on a converti ce monument funéraire en forteresse, et on y a ajouté des créneaux. On croit aussi qu'originairement la masse en fut ronde du haut en bas, et qu'on y ajouta postérieurement la partie de ce soubassement carré dont on a parlé, pour y placer les inscriptions relatives à ceux qui depuis y furent inhumés.

Après ce tombeau, sur la même voie, on trouve à main droite, dans la *villa Gentili*, les restes encore bien conservés de deux fort beaux sépulcres, connus sous le nom de tombeaux de *Sereni*. Leur construction est semblable, et consiste en petites chambres carrées, larges chacune de 8 pieds. Au dehors ils sont revêtus de gros blocs de pierre travertine, et leur masse est surmontée d'un piedestal qui probablement jadis portoit une statue. Sur une des faces d'un de ces piédestaux est sculptée en fort beau marbre une figure en pied qui tient un cheval par la bride. Quoique mutilé, ce bas-relief se recommande par une fort belle sculpture. Le bas-relief de l'autre sépulcre manque, mais on en voit le dessin dans le recueil des *Sepolcri antichi* par Pietro Santi Bartoli, pl. 48. On y avoit représenté deux figures en pied, l'une d'un homme, l'autre d'un enfant, près d'une table sur laquelle est une espèce de cercle, avec un oiseau dans le milieu; sous la table est une figure ou de chien, ou de chèvre, ce qu'on ne sauroit distinguer. Ces deux restes d'antiquité sont aujourd'hui assez défigurés dans leur ensemble, par les masses de construction dont on les a surmontés. Toutefois faut-il s'en plaindre? Peut-être, en effet, ont-ils dû leur conservation précisément à ce qui a semblé les rendre utiles, en les faisant servir de support à la bâtisse nouvelle. L'inutilité matérielle de ces sortes d'objets d'art fut pendant trop long-temps la cause de leur destruction.

Les seuls monumens de l'ancien *Tibur*, dont on retrouve des restes dans la ville actuelle de Tivoli, qui lui a succédé, sont:

1° Un temple qu'on dit avoir été d'Hercule, et qui s'élevoit à l'endroit aujourd'hui occupé par l'église cathédrale de Saint-Laurent, comme l'ont fait reconnoître les découvertes auxquelles ont donné lieu les fouilles opérées sur ce terrain. Derrière le chœur de l'église, il existe un reste de la cella de l'ancien temple. C'est un grand cul de four bâti en *reticulatum*, semblable à celui de la *villa* de Mécène. La courbe de cette partie de l'édifice prouve que la cella avoit à peu près 84 palmes de diamètre.

2° Le temple dit jadis de la Sibylle, appelé aujourd'hui de Vesta, monument circulaire très-connu, et mesuré nombre de fois par les architectes. Il s'élève précisément au-dessus de la cataracte de l'Anio, et il est peu de positions aussi remarquables par la variété des aspects. Aussi y a-t-il peu de monumens qui aient plus exercé le talent des peintres et des architectes. Il consistoit en un seul rang de colonnes autour d'un mur intérieur. Cette colonnade portoit sur un soubassement ayant en hauteur les deux tiers de celle de la colonne. Elle se composoit de dix-huit colonnes corinthiennes cannelées, avec une base attique sans plinthe. Il ne reste plus que dix de ces colonnes, dont sept sont isolées, les trois autres sont engagées dans un mur de construction moderne. On y observe un renflement, c'est-à-dire que le diamètre au-dessous du chapiteau est moindre que celui de la colonne, mesurée au tiers de sa hauteur, à partir d'en bas. Le chapiteau dans son élévation a un peu moins du diamètre de la colonne. Ses feuilles sont celles de l'acanthe, plutôt que de l'olivier. L'ordre est couronné d'un entablement qui a de hauteur les deux onzièmes de la colonne. Sa frise est ornée de bucrânes, de festons, de fruits et de patères, symboles de sacrifices. On lit sur l'architrave un reste d'inscription qu'on a tenté de restituer. Les colonnes, ainsi que tous les ornemens, sont en pierre travertine; mais plus d'un vestige démontre que le tout fut jadis revêtu de stuc, comme cela se voit également à Rome au temple de la Fortune virile. On montoit au temple par un escalier dont on reconnoit encore les vestiges. Le portique circulaire, formé par les colonnes et le mur de la *cella*, a de largeur deux diamètres de colonnes. Son plafond est fort simple, et n'est orné que de deux rangs de petits caissons avec rosaces. La *cella* est construite en réticulaire incertain. L'intérieur, outre l'ouverture de la porte, étoit éclairé par deux fenêtres, dont les chambranles affectent la forme pyramidale. Le pavement ou le sol de l'intérieur est plus élevé que celui du portique. On y montoit par deux degrés dont les traces existent encore. Dans l'intérieur on voit une niche très-peu profonde, et qui ne se trouve point en face de la porte. On croit que c'est un ouvrage des bas siècles, lorsque le temple fut converti en église chrétienne. Cette

nouvelle destination trouve un témoignage dans certains restes d'enduits qui ont conservé des traces de peinture appartenant à des sujets chrétiens.

3° Non loin du temple de Vesta, il en subsiste un autre quadrilatère, en tout semblable à celui qui, à Rome, avoisine le temple de Vesta, et qu'on appelle la Fortune virile. Ce temple étoit prostyle, tétrastyle et pseudopériptère, c'est-à-dire n'ayant quatre colonnes qu'à un seul de ses fronts, et celles des flancs étant engagées dans le mur de la *cella* des deux tiers de leur diamètre. Ses colonnes sont de l'ordre ionique, avec la base attique sans plinthe. Elles posent sur un soubassement général de pierres travertines compactes, lorsque le mur de la *cella* est d'un travertin poreux qu'on appelle *cipolaccio*. Aujourd'hui ce temple a perdu toute sa partie supérieure, moins un chapiteau assez dégradé dans sa partie postérieure. Une seule colonne de front est restée, c'est celle de l'angle à gauche. Le côté droit de l'édifice est engagé dans des bâtisses modernes. On montoit au temple par un escalier composé de sept gradins, aujourd'hui la plupart enterrés.

Dans la vigne d'un particulier on voit un édifice circulaire, vulgairement appelé *tempio della Tosse*, dénomination dénuée de preuves et de toute autorité, et d'autant plus arbitraire, que très-probablement cet édifice ne fut pas un temple. Beaucoup de particularités et de considérations tendent à prouver que ce fut plutôt un sépulcre, et sa construction l'annonce pour être des bas temps. La maçonnerie se compose de petits tufs quadrangulaires, mêlés avec des briques et beaucoup de ciment. L'intérieur a encore des restes de peintures chrétiennes. Il est à croire qu'à une certaine époque on fit de ce monument une petite église ou une chapelle rurale.

Une des ruines les plus considérables de l'ancien *Tibur*, après les vastes débris de la *villa Adriana*, est celle de la *villa de Mécène*. Il est difficile de s'en faire maintenant une juste idée, tant ses masses ont subi de dégradations. Pirro Ligorio, qui vit ce grand reste de construction beaucoup plus intègre, en fit une description abrégée qui peut donner quelque idée de sa forme ancienne.

A l'extrémité de la colonne qui regarde la campagne de Rome s'élevoit cette magnifique maison de campagne, sur de très-hautes substructions, qui rétablissoient le niveau dans son plan, comme on le voit encore du côté qui regarde l'Anio. Son élévation se composoit de deux ordonnances ou deux étages, l'inférieur orné d'un ordre dorique ; l'ordre de l'étage supérieur étoit ionique. Il nous reste encore des parties du premier, le second est entièrement détruit. C'est à ce dernier que doit avoir appartenu la colonne qui, bien que déplacée aujourd'hui, existe toujours sur les ruines près de la route. Cet ordre supérieur ne régnoit pas dans toute la circonférence du bâtiment, mais seulement dans le corps du milieu, où étoit l'habitation du maître. C'est cette partie qu'on voit encore dominer maintenant la masse des ruines, malgré tous les objets qui en masquent l'aspect.

La maison de campagne de Mécène, par la grande étendue de ses masses, interceptoit la voie Tiburtine, ce qui obligea de pratiquer un chemin couvert qui subsiste encore sous le nom de *porta Oscura*. Une inscription transportée au *Museum Vaticanum* nous apprend que ce chemin couvert avoit été pratiqué et construit par Lucius Octavius Vitulus et Caius Rustius Flavius, quatuorvirs, de l'avis du sénat.

Ce chemin couvert l'étoit par une voûte percée à son sommet de fenêtres qui y introduisoient verticalement la lumière. Deux de ces ouvertures existent encore, et l'on voit l'indication d'une troisième. Toute cette construction n'étoit autre chose qu'une partie formant le rez-de-chaussée. La position de l'édifice avoit obligé de bâtir un grand nombre de corridors les uns sur les autres. Il y avoit des pentes pratiquées en avant, et qui conduisoient à une réunion de degrés formant comme une sorte de théâtre. Rien ne seroit plus difficile que de donner par le discours une idée précise d'un édifice dont les ruines incohérentes sont devenues une matière de conjectures que le laps des années rend de plus en plus incertaines.

Aujourd'hui les restes de la magnifique villa de Mécène sont devenus des usines pour une fonderie de fer. C'est à cet effet qu'on a détourné une partie des eaux de l'Anio, qui, s'échappant sous les voûtes antiques, y forment des chutes et des cascades dont l'effet rend ce lieu extrêmement pittoresque. De là les eaux vont se précipiter dans la vallée où coule l'Anio, et forment en tombant de la montagne ce qu'on appelle les *petites cascatelles*.

En quittant la villa de Mécène on trouve un reste de mur antique, construit de peperino en grandes pierres carrées, à l'instar des murs de Lanuvium et d'autres villes de l'ancien *Latium*.

TIERCER, v. a. C'est réduire au tiers. On dit que le pureau des tuiles ou des ardoises d'une couverture sera *tiercé* à l'ordinaire, c'est-à-dire que les deux tiers en seront recouverts ; en sorte que si c'est de la tuile au grand moule, qui a 12 à 13 pouces de longueur, on lui donnera 4 de pureau ou d'échantillon.

TIERCERONS, s. m. pl. Ce sont, dans les voûtes gothiques, des arcs qui naissent des angles et qui vont se joindre aux liernes.

TIERCINE. (*Voyez* Pièce de tuile.)

TIERS-POINT, s. m. C'est le point de section qui est au sommet d'un triangle équilatéral. Les ouvriers le nomment ainsi, parce qu'il est le troisième point après les deux qui sont à la base.

TIERS-POTEAU, s. m. Pièce de bois de sciage

de 3 sur 5 pouces et demi de grosseur, faite d'un poteau de 5 et 7 pouces refendu. Cette pièce sert pour les cloisons légères et celles qui portent à faux.

TIGE, s. f. On a quelquefois donné ce nom à ce qu'on appelle généralement aujourd'hui le fût d'une colonne; mais on le donne avec beaucoup plus de propriété à la partie montante d'un candélabre. Ce nom, emprunté aux arbustes et aux plantes, convient particulièrement à cette espèce de candélabres en bronze trouvés en fort grand nombre sous les cendres qui ont enseveli Pompeïa, et qui sont une imitation formelle des tiges de beaucoup de plantes.

TIGE DE FONTAINE. C'est le nom qu'on donne à une espèce de balustre creux, ordinairement rond, qui sert à porter une ou plusieurs coupes l'une sur l'autre dans les fontaines en cascades. Cette *tige* à chaque étage reçoit un profil différent.

TIGE DE RINCEAU. On appelle ainsi une espèce de branche ordinairement en enroulement, qui semble sortir d'un culot ou fleuron, et qui dans ses circonvolutions porte les feuillages d'un rinceau d'ornement.

TIGETTE, s. f. C'est, dans le chapiteau corinthien, une espèce de tige ou cornet ordinairement cannelé et orné de feuilles, d'où naissent les volutes et les hélices.

TIL, s. m. Ecorce d'arbre dont on fait les cordes à puits, et dont les appareilleurs nouent des morceaux déliés les uns au bout des autres pour faire une longueur nécessaire au tracement de leurs épures. (*Voyez* EPURE.) Cette sorte de cordeau a cet avantage, de ne point s'alonger comme la corde ordinaire.

TIMPAN ou TYMPAN, s. m. Mot dérivé du grec *tympanon* et du latin *tympanum*, tambour.

Nous avons déjà vu le mot *tambour* appliqué à désigner les tronçons de pierre dont on forme les fûts des colonnes qui se composent de plusieurs assises, ou encore le corps du chapiteau corinthien qu'on orne de feuillages. Cette désignation a été empruntée à la forme de l'instrument de percussion qu'on appelle ainsi, et qui est revêtu par ses deux extrémités d'une peau tendue. Mais il y avoit chez les Grecs un genre de tambour, et c'est celui qu'ils appeloient *tympanon*, qui consistoit en une peau tendue d'un seul côté. Les antiquaires ont même remarqué qu'on ne trouve sur aucun monument antique le tambour à deux peaux. Il paroît que c'est de là que le langage aura emprunté la dénomination de *tympanum* donnée à cette partie du fronton qui se trouve encadrée par les trois corniches, l'une horizontale et les deux autres rampantes, d'un faîtage triangulaire, ou par deux seulement si le fronton est circulaire.

Dans le modèle primitif de l'art, c'est-à-dire dans la construction en bois, l'intervalle qu'on vient de définir entre les solives inclinées ou chevrons et la poutre horizontale ou le sommier, devoit rester vide; c'est ce qu'on appelle vulgairement *grenier*. Mais il fut naturel de le fermer avec des planches; et ainsi, lorsque la pierre fut employée à refaire ce qu'avoit fait le bois, il fut encore plus nécessaire d'établir d'une manière solide le fond compris entre les corniches, et qu'on nomme *timpan*.

Le *timpan* resta donc ou du moins put rester lisse, et nous voyons qu'on le laisse encore souvent ainsi dans plus d'un édifice. Cependant il étoit difficile que le goût de la décoration, à mesure qu'il s'étendit et s'accrut, ne cherchât point à s'emparer d'un espace aussi favorable aux travaux de la sculpture; et les *timpans* des frontons furent ornés de figures, soit de bas-relief, c'est-à-dire prises dans la masse même du fond, soit en statues de ronde-bosse, c'est-à-dire adossées au *timpan*. (*Voyez* le mot FRONTON.)

TIMPAN D'ARCADES. Par suite de l'analogie qui a fait donner le nom de *timpan* au fond compris entre les corniches d'un comble, on l'a donné à cet espace triangulaire qui occupe les encoignures d'une arcade. Les plus simples *timpans* de cette espèce consistent uniquement en une table renfoncée; mais ils reçoivent des ornemens de plus d'un genre.

Quelquefois on y placera, selon la nature ou la destination du monument, des branches de laurier, d'olivier ou de chêne, des palmes avec couronnes, des trophées et des festons. Tous ces objets, selon qu'ils comporteront plus ou moins de richesse, conviendront au dorique ou à l'ionique.

Les *timpans* les plus riches appartiendront surtout aux arcades accompagnées de colonnes corinthiennes. Ainsi on les voit dans un grand nombre d'arcs-de-triomphe décorées de figures volantes, soit de Renommées, soit de Victoires. Les arcades corinthiennes de plus d'une église ont dans leurs *timpans* des figures assises de femmes ou autres personnages représentant des vertus et autres sujets allégoriques.

Quelquefois l'on a exagéré dans la sculpture des *timpans* la saillie qu'il convient de donner aux figures. On trouve des exemples de cet excès à plusieurs *timpans* des arcades de la nef de Saint-Pierre à Rome. Certaines de ces figures non-seulement débordent par leur saillie l'épaisseur du cadre qui les circonscrit, mais elles offrent des parties que leur isolement fait sortir des convenances du bas-relief.

TIMPAN DE MACHINE. On appelle ainsi une roue creuse, c'est-à-dire un cylindre qu'on nomme aussi *roue à tambour*, que l'on met en mouvement au moyen de plusieurs hommes qui marchent dans son intérieur pour la faire tourner. Cette sorte de machine est appliquee aux grues, aux calandres, et à certains moulins.

TIMPAN DE MENUISERIE. Panneau dans l'assem-

blage du dormant d'une baie de porte ou de croisée, qui est quelquefois évidé et garni d'un treillis de fer pour donner du jour. Cela se pratique aussi dans les *timpans* de pierre.

TIRANT, s. m. Longue pièce de bois qui, arrêtée à ses extrémités par des ancres sous une ferme de comble, sert à en empêcher l'écartement, et empêche aussi celui des murs qui la portent. Il y avoit jadis beaucoup de ces *tirans*, et il en reste encore dans quelques vieilles églises. Ils sont chanfreinés et à huit pans, et on les a assemblés avec le maître entrait du comble par une aiguille ou un poinçon.

Tirant de fer. Grosse et longue barre de fer, avec un œil ou trou à l'extrémité dans lequel passe une ancre, pour empêcher l'écartement d'une voûte, pour retenir un mur, un pan de bois, ou une fourche de cheminée.

TOISE, s. f. Nom d'une mesure dont la grandeur varie selon les lieux. Celle qu'on appelle *toise de Paris*, et dont on fait le plus ordinairement usage, est de 6 pieds de roi.

On donne le nom de *toise* aussi bien à la mesure qu'à l'instrument avec lequel on mesure. Cet instrument est communément une règle de bois. On croit que ce mot vient du participe *tensus, tensa*, qui a fait *tesa* en italien, et qui exprime l'idée d'un corps étendu.

Toise a mur. C'est une réduction de plusieurs sortes d'ouvrages de maçonnerie, par rapport à une *toise* de gros mur. Ainsi on dit *toiser à mur* de gros ou de légers ouvrages.

Toise courante. *Toise* qui est mesurée suivant sa longueur seulement, comme une *toise* de corniche, sans avoir égard au détail de ses moulures; comme une *toise* de lambris, sans considérer s'il est d'appui ou de revêtement.

Toise cube, solide ou massive. *Toise* qui est mesurée en longueur, largeur et profondeur. Elle contient 216 pieds.

Toise d'échantillon. On appelle ainsi la toise de chaque lieu où l'on mesure, quand elle est différente de celle de Paris.

Toise de roi. C'est la *toise* de Paris, dont on se sert dans tous les ouvrages publics, sans avoir égard à la *toise* locale des différens pays où se font ces ouvrages.

Toise carrée ou superficielle. *Toise* qui est multipliée par ses deux côtés, et dont le produit est de 36 pieds.

TOISÉ, s. m. On appelle de ce nom le mémoire ou dénombrement par écrit, des *toises* qui entrent dans la mesure de chaque sorte d'ouvrages dont se compose la construction d'un bâtiment. On fait ce *toisé* pour juger la dépense, ou pour estimer et régler les prix et les quantités de ces mêmes ouvrages. (*Voyez* ci-après Toiser.)

TOISER, v. a. C'est mesurer un ouvrage avec la toise, soit pour en prendre les dimensions, soit pour en faire l'estimation. On dit *retoiser*. C'est *toiser* de nouveau le même ouvrage, ce qui a lieu lorsque les experts ne sont pas d'accord entre eux sur le toisé.

Toiser a toise bout avant. C'est *toiser* les ouvrages sans retour ni demi-face, et les murs tant plein que vide; le tout carrément, sans avoir égard aux saillies, qui doivent néanmoins être proportionnées au lieu qu'elles décorent.

Toiser aux us et coutumes. C'est mesurer tant plein que vide, en y comprenant les saillies, en sorte que la moindre moulure porte demi-pied, et toute moulure couronnée un pied, lorsque la pierre est piquée, et qu'il y a un enduit, etc.

Toiser la couverture. C'est mesurer la superficie d'une couverture, sans avoir égard aux ouvertures ni aux croupes, et en évaluant les lucarnes, yeux de bœuf, arestières, égoûts, faîtes, etc., en toises ou pieds, suivant l'usage.

Toiser la taille de pierre. C'est réduire la taille de toutes les façons d'une pierre aux paremens seulement mesurés à un pied de hauteur, sur 6 pieds courans par toise.

Lorsque ce sont des moulures, chaque membre, couronné de son filet, est compté pour un pied de toise, dont les six font la toise, c'est-à-dire que six membres couronnés sur une toise de long, qui ne sont comptés que pour une toise à l'entrepreneur, sont comptés pour six toises au tailleur de pierre qui travaille à la tâche.

Toiser le bois. C'est réduire et évaluer les pièces de bois, de plusieurs grosseurs, à la quantité de 3 pieds cubes, ou de 12 pieds de long sur 6 pouces gros, réglée pour une pièce.

Toiser le pavé. C'est mesurer à la toise carrée superficielle, sans aucun retour. Le prix est différent selon l'ouvrage. Les ouvrages de fortifications se toisent à la toise cube, dont 216 pieds font la toise.

TOISEUR, s. m. On donne ce nom à celui qui mesure avec la toise toutes les parties d'un bâtiment. Il doit connoître les principes de géométrie, sur lesquels sont fondées toutes les opérations du toisé, et être au fait des us et coutumes de chaque pays.

TOIT, s. m. Trois mots, que l'usage a rendus synonymes, expriment en français cette partie de con-

struction qui sert à couvrir les édifices. Ces mots sont *comble*, *couverture* et *toit*. Comme il n'y a point de parfaits synonymes, nous avons déjà cherché à établir une différence et d'emploi et de signification entre les deux premiers. Nous avons pensé que le mot *comble*, dérivé soit de *culmen* (faîte), soit de *culmus* (chaume), signifioit plus spécialement cette sommité de l'édifice, et ce que nous appelons le *point culminant* dans tout objet et tout corps qui se fait remarquer par son sommet. Or, ce qui produit dans les bâtimens l'effet qu'expriment le mot *culmen* en latin et le mot *comble* en français, c'est très-certainement la charpente ou l'assemblage des bois qui forment leur tête; et c'est au mot *comble* que nous avons réuni le plus grand nombre des notions historiques, théoriques et pratiques, dont la nature des choses, les besoins divers, selon les pays et les climats, et les lois de la construction, fournissent une ample matière. (*Voyez* COMBLE.) Nous avons pensé que le mot *couverture* présentoit dans sa signification propre une idée assez distincte, lorsqu'on sépare en deux parties, sous chacun des deux mots *comble* et *couverture*, ce que l'usage, à la vérité, confond assez souvent sous l'un ou sous l'autre. Car on observe que si le *comble* peut être pris pour *couverture*, celle-ci cependant a pour emploi particulier de devenir la couverture même du comble ou du bâtis de charpente dont il est formé. C'est donc au mot *couverture* que nous avons fait l'énumération et donné la description de toutes les manières de couvrir les combles des édifices, soit en tuiles de toute espèce, soit en ardoises ou dalles de pierre, soit en bardeaux, soit en plomb, soit en autres métaux.

Maintenant si nous cherchons la signification propre du mot *toit* dans le mot *tectum*, substantif, fait du participe du verbe *tegere*, couvrir, nous voyons qu'il faut l'entendre, mais d'une manière plus générale, comme étant cette partie d'un bâtiment qui couvre toutes les autres. Entendu ainsi, le *tectum* pourroit s'appliquer non-seulement aux combles en assemblage de charpente, mais aussi aux terrasses. Cependant, en français, le mot *toit* désigne exclusivement ce que nous avons vu être signifié par le mot *comble*. Nous croyons seulement que *toit* se dit plus vulgairement, et s'appliqué plus communément à toute espèce de bâtisses, même de l'ordre le plus inférieur; tandis que *comble* semble convenir davantage, dans le langage de l'architecture, aux monumens et aussi à quelques-unes de leurs sommités, où le bois n'entre point, et qui seront des voûtes construites en pierres ou en maçonnerie. Ainsi lorsqu'un édifice, comme le Panthéon d'Agrippa à Rome, se termine en voûte sphérique, on ne donnera point à cette voûte le nom de *toit*, mais bien celui de *comble*, et on dira qu'il y a sur ce comble une couverture de métal.

Du reste, pour toutes les variétés de forme, de construction et de disposition qu'on peut donner au *toit*, nous renvoyons le lecteur aux mots COMBLE et COUVERTURE.

TOLE, s. f. Nom que l'on donne à du fer en lames, ou feuilles plus ou moins déliées et battues au marteau. La serrurerie l'emploie à divers ouvrages, tels que les cloisons de serrures, les platines des targettes et verroux; on en fait des tuyaux de poêles. La *tôle* sert encore dans l'ornement: on la découpe en plus d'une manière, et on lui fait produire des feuillages, des fleurons, des rosaces et autres objets, qui reçoivent des couleurs et peuvent figurer en certains endroits, à l'instar des ornemens en pierre.

TOMBE, s. f. Mot formé du mot grec *tumbos*, qui exprimoit, comme il exprime encore généralement aujourd'hui, le local destiné à recevoir les corps morts.

On trouve dans le plus grand nombre des lexiques, que, selon l'usage de la langue, *tombe* signifie cette dalle de pierre ou cette tranche de marbre dont on couvre une sépulture, et qui sert de pavé dans une église ou dans un cimetière. Il nous semble que c'est beaucoup trop restreindre la signification et l'emploi de ce mot. Quel qu'ait été ou quel que soit encore l'usage de placer des pierres horizontales que l'on couvre d'épitaphes sur les corps morts, il paroît qu'on ne les a nommées *tombes* que par suite de l'usage qui fait donner si souvent le nom du tout à ce qui n'en est ou n'est censé en être qu'une partie. Et effectivement il est assez certain que jadis les morts, sur les corps desquels on plaçoit ces tables de pierre ou de marbre, étoient enterrés dans un cercueil soit de bois, soit de plomb, soit de pierre, qui devoit avoir aussi le nom de *tombe*. Ce nom fut toujours synonyme de *cercueil*. Quelques endroits même ont tiré leur surnom de l'exploitation qu'on y faisoit de pierres taillées en *tombes*, et dont on trouve encore d'assez nombreux dépôts. (*Voyez* QUARRÉES-LES-TOMBES.)

Si l'on consulte certaines locutions métaphoriques consacrées par l'usage, telles que *descendre dans la tombe*, *être à moitié dans la tombe*, *sortir de la tombe*, il sera prouvé que *tombe*, en français, exprime la même idée et le même usage que *cercueil*, *sarcophage* et même *tombeau*, quoique ce dernier mot, comme on a eu déjà l'occasion de le remarquer au mot SÉPULCRE, soit devenu le mot le plus généralement appliqué aux idées, aux objets, aux usages et aux monumens funéraires, tant de l'antiquité que des temps modernes. (*Voyez* l'article suivant.)

TOMBEAU, s. m. C'est par ce mot, ainsi qu'il vient d'être dit, qu'on désigne le plus ordinairement en français la demeure des morts. Quoiqu'une multitude d'usages particuliers et de pratiques funéraires locales aient singulièrement multiplié, tant

chez les anciens que chez les modernes, les formes données à la sépulture, et par conséquent les mots que le langage ordinaire, ou la langue métaphorique, ont appliqués à la designation de ses formes et de leurs variétés; cependant on doit dire qu'il en est peu que l'on ne puisse, en français, appeler du nom de *tombeau*. Cette expression étant la plus usuelle, ce seroit très-probablement sous ce titre que placeroit l'histoire des diverses inventions de l'art en ce genre, l'écrivain qui voudroit, dans un ouvrage exprès, en réunir toutes les notions. Mais autre est la méthode d'un Traité, autre est celle d'un Dictionnaire. Dans cette dernière forme d'ouvrage, on est forcé de décomposer chaque matière et d'en répartir les notions sous chacun des mots qui en expriment ou les parties, ou les variétés. Lorsque beaucoup de mots, synonymes en apparence, se sont accredites par l'usage, le devoir du lexicographe est d'en discerner les nuances et d'en placer les notions limitrophes aux mots respectifs qui les expriment.

C'est ce que nous avons pris à tâche de faire à chacun des articles qui, sous des noms divers, renferment les documens et les faits relatifs aux pratiques des sépultures chez tous les peuples.

Ainsi on ne doit pas s'attendre de trouver au mot Tombeau, quoique devenu en quelque sorte générique dans notre langue, l'ensemble des détails historiques, théoriques ou descriptifs que l'on pourroit aimer à trouver réunis. Nous ne pourrions satisfaire à ce désir qu'en répétant ici ce que nous avons exposé, décrit et détaillé déjà dans un grand nombre d'articles. Nous nous bornerons donc, sur un sujet aussi étendu, à faire ce que nous avons pratiqué à l'égard de quelques autres du même genre, c'est-à-dire à concentrer dans le moins d'espace qu'il sera possible les notions générales que cet objet comporte, en parcourant brièvement les différences caractéristiques des *tombeaux* anciens et modernes, et les principaux exemples de leurs variétés. Cet exposé sommaire, en nous forçant de renvoyer le lecteur à tous les articles où se trouvent les détails et les particularités de la matière, le mettra à portée de réunir ce que nous avons été obligés de désunir, et lui montrera que nous n'avons rien omis de ce qui pourroit fournir les matériaux d'un corps complet sur cette partie de l'art et de l'architecture.

Partout où il a existé des hommes réunis en société, on a trouvé, et l'on trouve partout où il en existe, la pratique de certains usages et de certains soins qui ont eu pour objet, d'une part, la sépulture des morts, d'autre part, la conservation, n'importe à quel degré, des dépouilles de l'homme. Il faut laisser à d'autres, et à d'autres ouvrages, de rechercher dans les diversités des pays et des climats, dans les variétés des croyances et des opinions religieuses, toutes les causes locales et particulières qui ont influé sur ces usages.

Mais entre ces causes, il en est deux qui reposent, l'une sur un besoin matériel, et l'autre sur une sorte d'instinct ou de sentiment naturel, et qui peuvent rendre compte des pratiques les plus usuelles de la sculpture, et des motifs qui ont multiplié partout les *tombeaux* ou les monumens funéraires.

Il ne s'agit d'abord que de se représenter dans l'état, qu'on se plaît à nommer *de nature*, la plus grossière société d'hommes réunis par les besoins les plus simples. Sans doute ils dûrent éprouver celui de se soustraire aux effets de la putréfaction des corps; et l'on comprend comment partout il fut aussi naturel que nécessaire d'enfouir les cadavres, et de les rendre à la terre. De là les mots *inhumer, inhumation*. Disons d'avance qu'ici, comme à l'égard de presque tous les ouvrages des hommes, on trouve le type originaire de ce qu'ils ont fait de plus grand, précisément dans ce qui semble en être le plus éloigné. Or, il est facile de voir, aux mots Tumulus et Pyramide, qu'entre la petite butte de terre, produite par la fosse creusée, et la grande pyramide de Memphis, il n'y a de différence que celle de quelques centaines de pieds. Dès que les sociétés s'étendirent, et que des villes se formèrent et s'agrandirent, un devoir de la police de ces villes fut de pourvoir à leur salubrité, en éloignant de l'habitation des vivans les lieux destinés à recevoir les nombreuses générations que la mort y entasse continuellement. On dut, selon les pays et les terrains, établir soit des cimetières entourés de murs, soit des hypogées ou catacombes. Plus d'un procédé fut employé à procurer l'anéantissement des corps, ou à obtenir qu'ils occupassent le moins d'espace qu'il fût possible. On peut croire que la combustion ou la crémation aura eu, dans certains temps, pour objet de conserver et de réduire à la fois au moindre volume les restes des individus. Quelques-uns ont cru encore que la méthode de l'embaumement en Egypte avoit dû sa naissance à quelques lois sanitaires, dictées par le climat et les particularités de ce pays. On voit qu'il ne nous appartiendroit pas d'entrer plus avant dans les considérations de cette nature. Il suffit que nous trouvions là de quoi rendre compte d'un grand nombre de monumens funéraires.

Mais la seconde cause dont nous avons parlé, celle qui repose sur une sorte de sentiment moral commun à tous les peuples civilisés, est devenue partout une source beaucoup plus féconde en ouvrages d'art et d'architecture. Il s'agit de ce désir que la nature a mis chez tous les hommes, de prolonger leur existence physique, mais qui, transformé par une nouvelle passion, celle de la gloire, leur fait ambitionner de se survivre, en prolongeant leur mémoire bien au-delà du terme de la vie humaine. On a rendu plus d'une raison du soin de la conservation des corps. On a présumé que l'opinion de leur résurrection, chez plus d'un ancien peuple, avoit suggéré tous les moyens les plus propres à les préserver de la violation, en les cachant, ou en les enfermant sous les

masses de construction les plus volumineuses. Toutefois, il est à croire que chez le plus grand nombre des peuples, le sentiment d'une immortalité vaniteuse créa le plus grand nombre des *tombeaux*. Il faut lire les innombrables épitaphes que l'antiquité nous a transmises dans les débris des villes et des empires, pour s'expliquer la puissance et tout à la fois le néant de cet orgueil, qui fit croire si souvent qu'il importeroit à la postérité de connoître les noms d'hommes qui étoient inconnus de leur vivant. On comprend cependant que les *tombeaux* ont dû devenir aussi des espèces de monumens politiques, et servir, comme les statues honorifiques, de moyen pour rendre durable le souvenir des hommes qui avoient bien mérité de leurs contemporains. Il fut en effet naturel de faire servir à perpétuer leurs noms les lieux mêmes où reposoient leurs corps. C'étoit un moyen d'assurer aux uns et aux autres une garantie réciproque. De cet usage naquit celui d'élever aux hommes célèbres, dont plus d'un pays réclamoit l'honneur, des *tombeaux* vides ou simulés, qu'on appela *cénotaphes*. Les *tombeaux* furent aussi, et seront encore partout, les témoignages d'un assez grand nombre d'affections particulières, où les sentimens naturels de l'amour, de la reconnoissance, cherchent des consolations, allégent la douleur et la nourrissent.

Telles furent, à ce qu'il nous semble, les principales causes qui ont fait ériger chez tous les peuples anciens et modernes cette multitude de monumens qui, dans des formes si variées et sous tant de noms divers, sont une des plus grandes et des plus curieuses parties de l'histoire des arts. Du moins nous croyons que la revue rapide que nous allons en faire, en partant des peuples les plus anciens, jusqu'aux temps actuels, pourra mettre le lecteur à même d'appliquer chacune des causes qu'on a indiquées à chacune des pratiques et des inventions qui leur correspondent.

En commençant par l'Egypte, point de départ ordinaire de toutes les notions qui entrent dans l'histoire des arts, nous voyons que nulle part les moyens propres à empêcher les effets de l'insalubrité, causés par la dissolution des corps, ne furent pratiqués avec autant de soin. L'embaumement paroît avoir été prescrit avant tout par le principe de police sanitaire. Si d'autres vues conseillèrent encore les pratiques de la conservation des corps, il faut convenir qu'aucun peuple n'y a réussi à l'égal des Egyptiens. On retrouve, après quelques milliers d'années, dans un parfait état d'intégrité, les corps qui avoient reçu les préparations usitées. On les enfermoit dans certaines caisses ou gaînes (*voyez* Gaîne), faites le plus souvent en bois, et précieusement peintes. D'autres étoient taillées en pierres dures et en marbres de toute espèce. C'est en cet état que les corps, selon le rang ou la richesse des personnes, trouvoient un asile particulier dans les sépulcres qu'on leur bâtissoit, ou alloient se ranger dans les hypogées (*voyez* ce terme), et ce que nous nommerions les *cimetières publics*, vastes souterrains creusés en divers lieux, d'où l'on ne cesse d'extraire, depuis des siècles, ce qu'on appelle des *momies*, c'est-à-dire les corps des anciens Egyptiens, conservés par les procédés de l'embaumement.

Le peuple égyptien, borné de tous côtés dans son territoire par la nature, dut être avare de son terrain; et c'est peut-être là une explication à donner, entre plusieurs autres, des innombrables excavations que l'on trouve en Egypte. Il y eut en quelque sorte une Egypte souterraine, habitée par les morts. Ainsi les montagnes de la Thébaïde renfermèrent dans leur sein des sépulcres creusés à plusieurs étages, et qu'on présume avoir été les secrets dépositaires des corps mêmes des rois. Ces *tombeaux* souterrains étoient ornés avec le même art, distribués avec le même goût, et brillant des mêmes peintures que les édifices construits, ainsi que nous l'a fait voir celui dont M. Belzoni a transporté en Europe l'image fidèle et complète.

Les monumens creusés en Nubie, et entre autres celui d'Ibsamboul, qui fut, à ce qu'on croit, le *tombeau* d'un roi, quelques-uns disent de Sésostris, offrent de très-prodigieux exemples des sépultures souterraines. Il est à remarquer que toute cette partie supérieure de l'Egypte ne présente aucune indication de pyramide.

C'est à la basse Egypte, et ce fut, à ce qu'il paroît, à la nécropole de Memphis qu'appartinrent les masses plus ou moins énormes des sépulcres fabriqués en pyramides, constructions qui paroissent avoir exercé l'ambition de plusieurs règnes successifs. (*Voyez* Pyramide.) Ce genre de monument peut avoir trouvé son origine et son modèle, également dans les montagnes creusées dont on vient de parler, et dans les montagnes artificielles qu'on dut élever d'abord sur les terrains en plaine, pour y déposer les tombes des morts, et pour leur servir de monument extérieur. On ne doute point que le plus grand nombre des pyramides de Memphis ne soient, dans ce qui en est le fond, ou, si l'on veut, le noyau, des monticules naturels ou artificiels, où l'on creusa des conduits en pierre, et qui furent revêtus d'une maçonnerie en blocage, qu'on façonna pour figurer les quatre faces, recouvertes enfin d'assises de pierres ou d'autres matériaux plus précieux. (*Voyez* l'article Pyramide.)

Les voyageurs qui ont parcouru les côtes adjacentes de l'Egypte et de l'Afrique, et les bords de la Méditerranée, rapportent qu'elles sont couvertes de monticules qu'ils soupçonnent être des *tumulus*. Or, tels paroissent avoir été les *tombeaux* primitifs de la Grèce et de beaucoup d'autres pays qui eurent d'anciennes communications avec elle. Ces *tombeaux* de la Troade, qu'on appelle d'Achille et d'Ajax, étoient des *tumulus* dont les fouilles ont fait reparoître les objets qu'on y avoit enterrés. Rien de plus

commun dans les descriptions des écrivains, que ces *tombeaux* qu'ils appellent *χωμα γης*, *amas de terre*. Le magnifique *tombeau* d'Alyates, roi de Lydie, consistoit principalement dans une énorme levée de terre. (*Voyez* Tumulus). L'usage le plus ordinaire étoit d'environner le *tumulus* d'un mur par en bas, et de placer à sa cime un cippe ou une colonne.

Généralement, en Grèce proprement dite, le luxe des *tombeaux* fut resserré dans des limites assez étroites, ce qu'on explique par la nature des gouvernemens populaires, par certaines lois somptuaires, et surtout par le peu de richesse des petits États dont ce pays se composoit. Aussi découvre-t-on dans les restes de ses villes fort peu d'édifices funéraires. Le *tombeau*, qu'on appelle d'Atrée, est ce qu'on peut citer de plus grand en ce genre, et c'est encore une fort modique construction. Pausanias, dans sa description de la Grèce, ne nous a effectivement donné la notion d'aucun grand monument sépulcral exécuté en cette contrée. Lorsqu'il parle du *tombeau* d'Æpytus, dont Homère avoit fait mention, et qui n'étoit autre chose qu'un tertre de terre peu considérable, entouré d'un soubassement de pierre, il remarque avec raison que si le poète l'avoit admiré, c'est qu'il n'avoit rien vu de plus beau. Et il ajoute que, pour lui, il connoissoit plusieurs *tombeaux* dignes d'admiration; mais qu'il se contentera de citer ceux de Mausole à Halicarnasse, et d'Hélène à Jérusalem. Lorsqu'on voit Pausanias aller chercher hors de la Grèce, proprement dite, les exemples de *tombeaux* magnifiques, et quand on observe que sa description n'en a fait admirer aucun dans ce pays, on peut, en rapprochant cette double particularité du si petit nombre de *tombeaux* ruinés, qu'on rencontre en Grèce, conclure que très-probablement les grands ouvrages de ce genre dûrent y être autrefois fort rares.

Quoique rien ne nous ait fait connoître jusqu'à présent de quelle nature étoient, dans ce pays, les lieux destinés aux sépultures publiques, on ne laisse pas d'y découvrir une assez grande quantité de petits monumens, en forme de cippes funéraires ornés de bas-reliefs, où sont représentés probablement les personnages morts. Mais où étoient-ils autrefois situés? Étoit-ce sur le lieu même des sépultures, en plein air, ou dans des intérieurs de *tombeaux?* C'est ce que nous ignorons. (*Voyez* Cippe.)

L'ouvrage le plus célèbre et le plus renommé de l'antiquité grecque, en fait de *tombeau*, fut effectivement le monument funéraire, à Halicarnasse, du roi Mausole, dont le nom désigna depuis les plus grands travaux de ce genre. A l'article Mausolée (*voyez* ce mot), nous croyons avoir indiqué, avec assez de vraisemblance, l'origine et les modèles des édifices semblables à celui de Mausole, dans ces immenses constructions de bûchers dont l'histoire nous a conservé plus d'une mention, et que la description du bûcher d'Héphæstion, par Diodore de Sicile, nous représente comme des prodiges de dépense et de luxe architectural. Nous verrons bientôt reparoître chez les Romains, et les traditions de ce genre de monumens funéraires, et les imitations qu'on en fit dans les *tombeaux* des empereurs.

La partie méridionale de l'Italie, qui porta jadis le nom de *grande Grèce*, offre depuis un demi-siècle, aux recherches du genre de celles qui nous occupent, la matière la plus abondante et la plus curieuse. Près d'un grand nombre de villes, dont il restoit à peine des vestiges, on a retrouvé des lieux de sépulture souterraine, qui répondent en quelque sorte à ce que nous entendons aujourd'hui par *cimetière*: non qu'on prétende qu'ils fussent ce que nous dirions des cimetières publics. Les *tombeaux* ou sarcophages qu'on y découvre, rangés quelquefois à plusieurs étages, les uns sur les autres, dans des espaces creusés exprès au sein ou sur la pente des montagnes, furent encore des objets de dépense fort au-dessus des moyens de la multitude. Nous renverrons le lecteur, pour plus de détails sur cette matière, au mot Sepulcretum. Mais nous devons ajouter que c'est dans ces sortes de *tombeaux* qu'on découvre journellement de ces vases en terre cuite ornés de peintures et de compositions dessinées au simple trait, ouvrages de l'art grec, souvent les plus élégans et les plus parfaits, que de fausses notions firent autrefois attribuer aux Étrusques.

Quelques vases de même nature trouvés en Étrurie, quoique d'un art fort inférieur, et le manque de critique sur le goût et les ouvrages de cette antique contrée, purent occasionner l'équivoque de cette dénomination, donnée au plus grand nombre de ces vases. Toutefois il résulte de là une conformité d'usage entre les Etrusques et les Grecs, si cependant cette pratique de placer des vases dans les *tombeaux* des morts, pratique dont on rend plus d'une sorte de raison, ne fut pas plus générale qu'on ne peut le dire. L'Étrurie, au reste, du moins si l'on entend parler de ce pays avant la domination des Romains, paroît avoir porté très-loin le luxe des *tombeaux*, à en juger par la description que Pline a donnée, d'après Varron, du célèbre *tombeau* de Porsenna, composé de plusieurs rangs de corps pyramidaux, s'élevant en retraite les uns au-dessus des autres, et sous la masse desquels avoit été creusé un vaste labyrinthe. Toutes ces choses donnent à croire qu'il y eut fort anciennement des imitations de goût, ou simplement des rencontres naturelles d'idées, entre les Égyptiens et d'autres nations contemporaines. Au nombre des *tombeaux* et autres monumens funéraires, que l'on trouve encore aujourd'hui en Etrurie, il faut compter d'assez grands hypogées, tels que ceux de Corneto, qui avoient été ornés de peintures; plus, des urnes cinéraires ou des sarcophages, que leur style et leurs inscriptions en caractères étrusques ne permettent pas de confondre avec les ouvrages des Romains, mais auxquels on ne sauroit

assigner une date certaine, la langue et l'écriture étrusques s'étant maintenues long-temps après la conquête de ce pays par les Romains.

S'il est naturel que le luxe et la magnificence des *tombeaux* soient une conséquence de la richesse de ceux qui les commandent, ou pour qui on les élève; si en outre la vanité ou l'orgueil, qui accompagnent ordinairement la fortune, furent les premiers ordonnateurs de ces monumens, il devoit arriver que le peuple romain surpassât, en ce genre, tout ce qui l'avoit précédé, soit en nombre, soit en grandeur, soit en diversité. Nous avons eu déjà lieu de mettre en parallèle pour la dépense, avec la plus grande pyramide d'Egypte, le *tombeau* de l'empereur Adrien, entre plusieurs autres du même genre à Rome (*voy.* Pyramide), et il nous a semblé (comme il semblera à tous ceux qui savent combien, en architecture, la main d'œuvre et ce qu'on appelle vulgairement *façon* l'emporte sur le simple équarrissage des pierres) que chaque grand *tombeau* romain, avec ses innombrables ornemens, dut coûter beaucoup plus que chaque pyramide.

Quant à la diversité des *tombeaux*, on peut croire que Rome avoit épuisé tout ce que l'esprit humain peut imaginer. Le nombre des restes qui en existent surpasse peut-être celui de tous les vestiges qu'on découvre dans toutes les autres ruines des villes antiques. En parlant du magnifique *tombeau* d'Auguste, Strabon nous apprend que, lorsqu'on entroit dans Rome, du côté où est situé le reste de ce mausolée, il y avoit là comme une sorte de nécropolis où les monumens étoient si multipliés, qu'on prenoit de loin cette ville de morts pour la ville même de Rome. Eh bien, sur cet immense emplacement, il ne reste pas aujourd'hui le moindre vestige qui puisse attester l'existence de cette ancienne population de *tombeaux*.

Cependant Rome a conservé assez de ces monumens dans son enceinte et dans ses environs, pour qu'on puisse y recueillir des exemples de toutes les espèces de *tombeaux* qu'on voit ailleurs. Nous ne pouvons que rappeler ici ce qui a fait avec assez d'étendue la matière de l'article Pyramide, où l'on a montré l'emploi de cette forme sépulcrale dans plus d'un *tombeau* romain construit, soit à l'instar des pyramides d'Egypte, comme le monument de C. Cestius, soit par un assemblage de petites masses pyramidales, comme celui qu'on appelle *des Horaces* à Albano.

Si l'on en croit certaines traditions, la colonne Trajane auroit été le *tombeau* de l'empereur dont elle porte le nom; l'urne qui renfermoit ses cendres auroit jadis couronné son sommet. C'est pourquoi Pietro Santi Bartoli a jugé à propos de la comprendre dans son recueil des *Sepolcri antichi*, aussi bien que celle de Marc-Aurèle, qui lui avoit été consacrée par Antonin, dont toutefois elle porte aujourd'hui le nom. A l'article Mausolée, nous avons cru trouver les modèles de ces grands *tombeaux* dans les bûchers d'apparat que l'on construisoit avec d'énormes dépenses pour devenir la proie des flammes. Cette pratique passa à Rome du temps des empereurs, et se joignit à la cérémonie des apothéoses. Ainsi voit-on ces monumens temporaires fréquemment retracés sur les médailles de consécration. On ne sauroit guère se refuser à y voir les modèles de ces grands *tombeaux* qui, tels que ceux d'Auguste, d'Adrien, de Septime-Sévère, rivalisèrent avec celui du roi d'Halicarnasse.

Dans des dimensions beaucoup moindres, et avec bien moins de luxe extérieur, se présentent encore comme des ouvrages d'une construction très-remarquable pour la solidité, certains *tombeaux* bâtis en forme circulaire, qu'on appelle aujourd'hui des tours, et qui dans le fait devinrent sous ce nom, pendant le moyen âge, des lieux fortifiés, ce que montrent encore à présent les créneaux dont on défigura leur sommet. Tel fut le *tombeau* de la famille Plautia près de *Ponte Lugano*, dont nous avons parlé au mot Tibur (*voyez* ce mot); tel fut cet autre grand sépulcre voisin de Rome, qu'on appelle *Torre di Metella*. Rien n'approche de la solidité de cette construction dans les différens étages dont son intérieur étoit composé. Une frise ornée de guirlandes et de bucrânes, ou de têtes de taureau, a fait appeler ce lieu *Capo di bove*.

Toutes les voies romaines, aux approches de la ville, paroissent avoir été bordées de monumens sépulcraux, dont l'architecture varia les formes à l'infini. Tantôt un énorme sarcophage s'élevoit sur un très-haut soubassement, comme celui qu'on appelle, sur la voie Flaminienne, *tombeau* d'un affranchi de Néron. Tantôt des corps carrés, ornés de bas-reliefs sur leurs faces, et posés sur des piédestaux, devoient se terminer par les statues des personnages renfermés dans la chambre sépulcrale du soubassement, ou dans un local souterrain.

Il paroît que les deux méthodes d'inhumation et de *crémation* furent pratiquées chez les Romains conjointement, c'est-à-dire dans le même temps, et souvent dans le même sépulcre, puisqu'on trouve des *tombeaux* qui renferment et des sarcophages et des urnes, ou du moins les dispositions de petites niches destinées à les recevoir.

Ce qui s'est conservé jusqu'à nos jours, en plus grand nombre, parmi les différentes espèces de *tombeaux*, appartient au genre de ceux qu'on appeloit *columbaria*, (*voyez* le mot Columbarium). C'est de ces intérieurs privés de toute lumière, soigneusement fermés, inaccessibles à toutes sortes de curiosité, et cependant ornés de toutes les délicatesses des ornemens, tant en peintures qu'en stucs, qu'est ressorti, au temps de Raphaël, le goût de l'arabesque, avec toutes les inventions décoratives qui font aujourd'hui le charme de nos appartemens les plus élégans. C'est encore dans les *columbaria* qu'on a trouvé

ces belles urnes de matières précieuses, ornemens des Musées. Celle d'Auguste, en albâtre oriental, fut extraite d'une des chambres de son *tombeau*. Le dessin du *tombeau* de Septime-Sévère nous fait voir le lieu d'où l'on a extrait avec des peines infinies l'énorme sarcophage en marbre, environné de bas-reliefs, et surmonté des deux statues couchées de l'empereur et de Julia Mammea, qui a été déposé dans une salle basse du *Museo Capitolino*. La coupe du dessin de ce *tombeau*, au lieu appelé *Monte del grano*, fait croire, par la montagne de terre qui le recouvre, que jadis il fut dans le goût de celui d'Auguste, d'Alyates et de beaucoup d'autres dont on a parlé plus haut, un *tumulus*, ou levée de terre, qui sans doute fut formée de terrasses aujourd'hui détruites. L'issue ou le conduit pratiqué dans la hauteur de sa voûte prouve qu'il y avoit au-dessus quelque autre intérieur aujourd'hui détruit, avec tout ce qui forma la masse extérieure de ce mausolée.

Nous avons vu que quelquefois le *tombeau* ne se composoit que du sarcophage, placé en plein air sur un massif assez élevé. Cependant on le trouve beaucoup plus souvent dans les intérieurs des sépulcres construits, et occupant tantôt la place principale dans les *columbaria*, tantôt rangé avec d'autres le long des murs de la chambre sépulcrale. Le nombre de ceux qui existent encore aujourd'hui est infini, et nous avons fait voir aux mots Arca sepulchralis et Sarcophage qu'il s'en fit de toutes les matières, depuis le bois et la terre cuite jusqu'au marbre et au porphyre. Le plus beau qu'on connoisse de cette dernière matière est à Saint-Jean-de-Latran à Rome, et les plus grands se voient dans l'église de Mont-Réal près Palerme.

Après les sarcophages, les cippes sont les monumens funéraires d'un ordre inférieur, que l'on rencontre le plus fréquemment parmi les restes de l'antique Rome, et cet objet dont il a été parlé plus haut ne mérite pas que nous nous y arrêtions plus long-temps.

Pour qui feroit une histoire complète et critique des sépultures et des *tombeaux* des anciens, il y auroit certainement à ajouter plus d'une notion à l'énumération des ouvrages funéraires que nous sommes forcés de parcourir ici rapidement. Ainsi il nous semble que les colonnes furent employées fort souvent, soit à décorer les *tombeaux*, soit à être elles-mêmes des monumens funéraires, tantôt en portant les urnes, tantôt en recevant les inscriptions honorifiques. Il y a lieu de croire aussi que certains édifices, que l'on confond avec les arcs de triomphe, purent n'être autre chose que des monumens élevés à la mémoire de certains personnages, et remplacer à leur égard les *tombeaux* ou les cénotaphes. Mais ceci deviendroit l'objet d'une discussion archéologique, dont cet article ne comporteroit pas l'étendue.

Au mot Catacombes, nous avons indiqué déjà l'emploi qu'on paroit en avoir fait dans plus d'une ville antique pour les sépultures, et nous avons montré que ce ne fut, et ne put pas être, à Rome surtout, l'ouvrage des chrétiens; que ces souterrains furent pratiqués pour en extraire la pouzzolane, et qu'il fut naturel de les faire servir aux sépultures publiques; que le christianisme en usa de même, et que, si on y trouve de nombreuses indications de sépultures chrétiennes, c'est que véritablement les chrétiens furent les derniers qui s'en servirent; que dès-lors beaucoup d'anciens *tombeaux* des païens devinrent le patrimoine de la religion nouvelle, qui les marqua de son signe.

C'est dans les catacombes de Rome et de quelques autres villes qu'on trouveroit à continuer l'histoire des *tombeaux* et des sépultures, vers la fin de l'Empire romain. Un assez grand nombre d'usages fut alors adopté par le christianisme, et une multitude de sarcophages remplis des symboles de cette religion, tels que le bon Pasteur, nous prouve que les mêmes pratiques d'inhumation durèrent jusqu'à l'époque où, les églises se multipliant, devinrent des lieux de sépulture, qui, ainsi que les terrains des cimetières consacrés dans leur voisinage, firent cesser les usages du paganisme.

Quant aux *tombeaux* et sépulcres construits, il seroit assez difficile d'en suivre l'histoire dans les bas siècles de l'Empire. Rien de plus incertain que les traditions établies par l'ignorance de ces temps, sur un grand nombre de ruines dépouillées de tous les caractères qui pourroient faire reconnoître leur ancienne destination.

Le dernier monument authentique en ce genre, et qui rappelle quelque chose des entreprises et des usages de l'antiquité romaine, est à notre avis le *tombeau* de Théodoric à Ravenne, dont nous avons fait ailleurs une mention particulière. (*V.* Ravenne.) L'état dans lequel il se trouve aujourd'hui laisse encore à juger de ce qu'il fut jadis, et sa coupole, formée d'un seul bloc de pierre de plus de 30 pieds de diamètre, annonce toujours une certaine puissance de moyens dans l'art de bâtir. On a parlé aussi, à l'article de cette ville, des restes d'un sarcophage de porphyre d'un très-grand volume, ouvrage qui dut être à la vérité antérieur à ce siècle, mais qui fait connoître que les traditions de l'antiquité n'étoient pas encore tombées dans l'oubli.

Après l'entière destruction de l'Empire romain dans tous les pays sur lesquels s'étoit étendue sa domination, le christianisme devint le seul lien commun, sinon des corps, au moins des esprits. Une croyance générale substitua bientôt, avec le nouveau culte, des pratiques nouvelles aux anciennes. Il entra même dans l'esprit du renouvellement des idées d'inspirer le mépris pour tout ce qui se trouvoit être, ou pouvoit paroître en contact avec les superstitions païennes. Ce fut particulièrement le dogme de la vie future et de la résurrection des morts, qui contribua à établir la plus grande séparation entre

l'ancien monde et le nouveau. Les chrétiens, après avoir fait un entier divorce dans les pratiques de la vie avec les usages, les mœurs et les divertissemens païens, voulurent que leurs corps, après la mort, fussent placés sous la sauve-garde religieuse des églises et des lieux saints.

Ainsi les églises devinrent insensiblement, dans leurs souterrains et dans les emplacemens consacrés qui les environnèrent, des lieux de sépulture particulière et publique. (*Voyez*, au mot Mausolée, les développemens qu'on a donnés à cette théorie.)

Il suffit, à ce que nous venons de rapporter ici, d'avoir montré une des causes principales qui firent cesser les nombreuses constructions de sépulcres, et de ces édifices multipliés, consacrés à la sépulture des familles riches, des hommes puissans ou célèbres. A peine trouve-t-on dans l'antiquité quelque exemple des corps enterrés dans les temples ou dans leurs enceintes. Ce qu'on connoît de leur étendue comme de leur disposition prouveroit, indépendamment de toute autre considération, que l'usage dont on parle n'auroit pas pu s'y introduire. Mais la basilique chrétienne destinée à être la réunion des fidèles, ce que signifie, au moral comme au physique, le mot *église*, fut construite partout dans les plus grandes dimensions. Les cérémonies funéraires y firent partie du culte. Les souterrains qu'on y pratiqua formèrent des espèces de catacombes. L'autel, presque toujours construit sur le corps de quelque saint, reçut lui-même la forme de *tombeau* ou de sarcophage. On ambitionna l'honneur d'être enseveli près de l'autel, et les places des sépultures, ainsi que des cénotaphes et des épitaphes, furent réglées selon les rangs ou les fortunes, au dedans des églises ou dans les terrains contigus.

Les églises, recevant ainsi les dépouilles mortelles des hommes de tous rangs et de toutes conditions, furent donc sous un certain rapport d'immenses *tombeaux*.

Aussi ne voyons-nous presque plus bâtir de monumens sépulcraux de quelque importance; encore verrons-nous que ceux auxquels on pourroit donner ce nom ne furent plus que des dépendances mêmes des églises.

Ce que nous devons donc faire remarquer dans ce changement, dès les premiers temps, et ce que la suite nous montrera plus clairement encore, c'est que l'architecture perdit presque entièrement l'entreprise des *tombeaux*. Ce fut désormais la sculpture qui en fit les frais; et comme jadis elle n'avoit joué dans le plus grand nombre de ces monumens que le rôle très-secondaire des accessoires et des ornemens, il dut résulter du nouvel ordre d'idées, que l'architecte fut réduit dans les plus notables mausolées, à n'en faire que les accompagnemens.

Mais rien, comme chacun le sait, ne fut d'abord plus simple que l'œuvre du statuaire, dans les anciens *tombeaux* du moyen âge. La religion sensuelle des païens n'avoit environné la pensée de la mort d'aucune image attristante. Le mot propre qui l'exprime fut même banni du langage des hommes qui se piquoient de quelque délicatesse. La mort avoit été si peu personnifiée par l'art, ou l'avoit été d'une manière si peu sensible, qu'on peut encore disputer aujourd'hui sur l'emblème qui la représentoit. Tous les *tombeaux* offroient dans leurs intérieurs des ornemens que nous avons transportés dans les pièces les plus agréables de nos maisons. Un sentiment tout contraire domina le christianisme. La mort, ses terreurs, ses suites redoutables devinrent un des plus actifs ressorts de la morale chrétienne. Ce que son idée a de triste et d'humiliant fut précisément ce que la nouvelle religion se plut à opposer à tous les penchans sensuels, à tous les mouvemens de l'amour-propre.

Ainsi voyons-nous que tous les *tombeaux* ne se composèrent que de la figure des personnages représentés morts, couchés les mains jointes, et dans l'état même où on les avoit déposés dans le cercueil. A l'article Mausolée (*voyez* ce mot), nous avons fait voir à quel point, vers le quatorzième, et surtout au quinzième siècle, l'art plus développé avoit su embellir et perfectionner ce type primitif des *tombeaux* chrétiens, en y ajoutant des compositions d'accessoires ingénieux, et en profitant des usages de l'exposition du mort sur un lit de parade. Jusqu'à cette époque on peut dire que les églises, leurs abords, leurs cloîtres, ne ressembloient pas mal à de grands cimetières. Lorsque l'on ne plaçoit pas les figures des personnages morts en statues couchées de ronde-bosse, on établissoit, sur le lieu même où reposoient les corps, de grandes dalles de pierre ou de marbre, faisant partie du pavement général des églises, et tantôt on représentoit le défunt, toujours dans la même position, sculpté d'un relief extrêmement bas, tantôt on se contentoit d'en tracer le simple contour, par un trait en creux qu'on remplissoit de noir. Le plus grand nombre de ces dalles étoit rempli par des inscriptions ou épitaphes tracées de même en creux. Ainsi l'on ne marchoit que sur des tombes, et c'est de ce dernier mot (*voyez* Tombe) qu'on a long-temps appelé les dalles funéraires dont on parle. Aussi dut-il arriver au plus grand nombre d'être altérées et usées par le frottement des pieds, au point que les traits des figures et des caractères ont disparu.

Tel fut donc le type général des *tombeaux*, jusqu'au moment où, l'art sorti de la barbarie de ces siècles d'ignorance, on en vint à représenter les personnages vivans, mais toujours accompagnés de l'idée ou des emblèmes de la mort. Ce fut sur des sarcophages ou cercueils qu'on plaça leurs statues, le plus souvent agenouillées, et dans l'action de la prière, quelquefois assises ou à demi couchées. Peu à peu l'image ou l'idée de la mort cessa de se montrer dans ces ouvrages. Certains excès contribuèrent à décrier ces sortes de compositions. On en citeroit quelques-

unes, où l'artiste alla jusqu'à faire voir les corps dans l'état révoltant de dissolution cadavéreuse. La personnification de la mort sous la forme d'un squelette joua aussi un grand rôle dans beaucoup de ces conceptions tristement dramatiques, qu'une pensée de Bernin au *tombeau* d'Alexandre VI à Saint-Pierre mit singulièrement en vogue.

Cependant la nouvelle église de Saint-Pierre contribua, plus qu'on ne pense, à donner une direction nouvelle aux compositions des *tombeaux* ou des mausolées modernes. La grande et majestueuse ordonnance de ce temple ne permit plus de s'emparer indistinctement de tous les espaces qui auroient pu recevoir l'application des mausolées. Ceux des souverains pontifes qui y furent exécutés occupèrent des emplacemens particuliers, qui, sans déparer l'ensemble de l'architecture, semblèrent commander aussi à l'art du sculpteur des compositions plus monumentales. En effet, les *tombeaux* de Saint-Pierre sont généralement composés dans un style qui, sans sortir des convenances prescrites par le lieu saint, pourroient être considérés comme des monumens simplement honorifiques, Si l'on excepte la forme du sarcophage, au-dessus duquel s'élève la statue du pontife, le plus souvent dans l'acte de bénir, tout le reste consiste en figures allégoriques des vertus qui furent celles du personnage qu'elles accompagnent.

Décrire toutes les idées et toutes les formes de composition, que semble avoir épuisées le génie de la sculpture moderne, seroit l'objet d'un grand ouvrage, dont nous avons donné l'abrégé à l'article MAUSOLÉE, auquel nous ne croyons devoir rien ajouter ici, soit parce que le plan que nous suivons nous interdiroit de nouvelles recherches à cet égard, soit parce que, dans la vérité, elles seroient plutôt du ressort de la sculpture que de celui de l'architecture.

Ce n'est pas, comme nous l'avons déjà dit, que l'architecture se soit trouvée entièrement exclue de toutes les entreprises de ce que nous avons appelé les mausolées modernes.

A l'époque, en effet, où l'exercice de tous les arts du dessin se trouvoit, par un enseignement commun à tous, facilement réuni chez un seul artiste, on vit effectivement les compositions de sculpture s'associer avec celles de l'architecture. Avant le célèbre projet de *tombeau* de Jules II par Michel-Ange, plus d'un mausolée du quinzième siècle pouvoit faire douter, par la finesse des détails des ornemens et des profils de ses masses, laquelle, de l'architecture ou de la sculpture, avoit eu l'initiative de la composition générale. Il y eut également dans l'ensemble projeté du monument de Jules II, une sorte de partage entre les deux arts. Sans doute il ne faut pas entendre ici, par architecture, ce que les grands édifices de l'antiquité en ce genre nous ont fait voir. C'étoit bien toujours pour le sculpteur que l'architecte travailloit, et c'étoit par conséquent dans de petites dimensions. Cependant les *tombeaux* des rois à Saint-Denis doivent une partie de leur valeur à l'ordonnance des plans et à l'élégance des élévations, des formes et des compositions d'ornemens qui entrent dans leur ensemble. Dans plus d'une ville d'Italie, à Venise surtout, plus d'un grand architecte, à la vérité sculpteur lui-même, tel que Sansovino, orna des plus pures ordonnances de colonnes, d'arcades et de frontispices, certains mausolées, dans lesquels les deux arts se disputent l'intérêt de la composition et l'admiration du spectateur.

L'architecture cependant n'a pas été toujours entièrement déshéritée, par la religion chrétienne, de son ancien patrimoine en fait de construction de *tombeaux*. Les églises, comme on l'a vu, étant devenues des lieux de sépulture, naturellement leur intérieur offrit au rang ou à la fortune des places distinguées pour y déposer les tombes. Entre ces places, les plus favorables et sans doute les plus dispendieuses furent les chapelles dont toutes les églises sont environnées. Les familles riches firent l'acquisition de ces locaux pour servir à leur sépulture. Là s'élevèrent les mausolées, les tombes, les tables chargées d'épitaphes. Ces monumens donnèrent souvent lieu à l'architecture de décorer les chapelles sépulcrales d'une manière appropriée à leur destination.

Mais ce fut encore quelquefois sous le titre de *chapelles* et comme annexes des églises que furent, dans les derniers siècles, construits d'assez remarquables édifices, auxquels on auroit pu donner le nom de *sépulcres* ou de *tombeaux*. Telle avoit été, comme dépendance de l'église de Saint-Denis, la chapelle sépulcrale des Valois, bâtie par Philibert Delorme (*voyez* DELORME), et aujourd'hui détruite.

On peut encore regarder comme chapelle sépulcrale l'ancienne sacristie de San-Lorenzo, bâtie par Michel-Ange, à Florence, pour recevoir les monumens qu'il y éleva à la mémoire de Julien et de Laurent de Médicis.

Très-certainement l'antiquité auroit donné, et avec admiration, le nom de *sépulcre* ou de *mausoleum* à la vaste et magnifique coupole, édifice commencé pour être simplement une sacristie nouvelle, ajoutée à la même église de San-Lorenzo, agrandi depuis et orné avec une extrême dépense pour être le *tombeau* des grands-ducs de Toscane (*voyez* NIGETTI), dont on a rassemblé là les monumens funéraires.

Peut-être convient-il de faire ici à l'architecture des modernes honneur de quelques autres constructions destinées aux funérailles, en tête desquelles on ne sauroit s'empêcher de placer le célèbre cimetière de Pise, dont nous avons donné la description au mot CIMETIÈRE. On peut regretter que de pareilles entreprises n'aient pas été répétées, et n'aient pas trouvé à se mettre d'accord, soit avec les pratiques de la religion, soit avec les mœurs publiques et les institutions de la police des grandes villes.

Il devoit en effet arriver à la longue que les églises

devinssent trop étroites pour recevoir tous les tributs que la mort ne devoit jamais cesser de leur envoyer. Leurs intérieurs aussi ne pouvoient admettre sans se défigurer entièrement toutes les espèces de monumens funéraires que la suite des générations y auroit dû multiplier. La salubrité devoit enfin commander d'en éloigner ou d'y diminuer considérablement les inconveniens de ces dépôts toujours croissans des dépouilles des vivans. Il y a donc lieu de regretter que les grandes villes surtout n'aient pas songé à établir, et pour la dignité des églises et pour la salubrité publique, et dans le double intérêt des affections ou des vanités humaines et des arts qui en sont les interprètes ou les ministres, de grands et spacieux édifices plus ou moins dépendans des églises, et dont les vastes enceintes auroient offert tous les degrés de sépultures proportionnés à tous les états, à tous les rangs, à toutes les fortunes.

Nous ne pouvions terminer cet article sans être ramenés aux réflexions que nous suggéra, il y a plus de quarante ans, le cimetière de Pise, dans un temps où il étoit fort difficile de prévoir les événemens, qui auroient pu faciliter à Paris de pareils établissemens, faute desquels, par un désordre contraire à celui des anciens usages, nous voyons, sur d'immenses terrains livrés au hasard ou aux caprices des vanités les plus vulgaires, s'accumuler, comme dans un bois touffu, des monumens éphémères qui s'entre-détruisent, qui s'offusquent, et que menace une prochaine destruction. Triste spectacle pour la raison et le goût, si le ridicule des misères de l'esprit humain n'en corrigeoit l'effet!

TONDIN. (*Voyez* TORE.)

TONELLE, s. f. Vieux mot qui a été employé pour signifier un berceau, un cabinet de verdure. *Jean Martin* s'en est servi pour désigner un berceau en plein ceintre. On croit que c'est de ce mot que fut formé jadis, à Paris, celui de *tonnellerie* ou portique de halle.

Le mot *tonelle* est anglais, et c'est le nom qu'on donne aujourd'hui à un grand conduit en berceau voûté, qu'on pratique sous la Tamise pour réunir, en place de pont, deux quartiers de la ville de Londres.

TONNEAU DE PIERRE (*construction*), s. m. On appelle ainsi la quantité de pieds cubes qui sert de mesure à Paris pour la pierre de Saint-Leu, et qui peut peser environ un millier ou dix quintaux; ce qui fait la moitié d'un *tonneau* pour la cargaison d'un vaisseau. Lorsqu'une rivière a 7 ou 8 pieds d'eau, la navée d'un grand bateau peut porter quatre cents à quatre cent cinquante *tonneaux de pierre*.

TORCHÈRE, s. f. Ce mot vient de *torche*, qui signifie un flambeau grossier fait de matière résineuse, dont on s'est servi long-temps, et dont on se sert encore en quelques occasions pour éclairer hors des intérieurs des maisons, soit les rues, soit des cours ou des passages obscurs.

Torchère signifie donc *porte torche*. On a donné ce nom à de fort grands guéridons, qu'on pourroit appeler *candélabres*, qui reposent sur un pied ordinairement triangulaire, dont la tige, ornée diversement de sculptures, soutient un plateau qui porte la lumière. On en décore les grandes galeries, et souvent on leur fait supporter des lustres de cristal, que l'on garnit de bougies.

La sculpture et l'ornement se sont emparés de ce meuble, et l'on a substitué aux tiges de ses plateaux des figures qui posent sur un socle, et portent des espèces de cornes d'abondance dont l'orifice est le récipient des lumières qu'on en fait sortir.

TORCHIS, s. m. Espèce de mortier fait de terre grasse détrempée, et mêlée avec de la paille coupée, pour faire des murailles de bauge (*voyez* ce mot), et garnir les panneaux des cloisons et les entrevous des planchers de granges et de métairies. On l'appelle *torchis*, parce qu'on le tortille, pour l'employer, au bout de certains bâtons faits en forme de torches.

TORE, s. m., du latin *torus*, que quelques-uns dérivent de *tortus* (tordu, tortillé). *Torus* signifie proprement, en latin, ces cordes qui, doublées ou triplées par l'art du cordier, forment ce qu'on appelle un *câble*.

Ceux qui se plaisent à rendre raison de tous les membres et de toutes les moulures qu'emploie l'architecture, et à trouver cette raison dans les pratiques originairement inspirées par le besoin des constructions primitives en bois, pensent qu'il fut possible que, pour empêcher les bois debout de se rompre par la pression, on les ait environnés, dans le bas et dans le haut, de cercles formés par des cordes ou câbles plus ou moins forts. Dans la suite, des liens de fer auroient pu remplacer les câbles; et lorsqu'enfin l'art employa la pierre à reproduire le travail du bois et l'ouvrage de la charpente, les termes qui exprimoient les premiers procédés du modèle se perpétuèrent, et continuèrent de s'appliquer aux objets de son imitation.

On appela donc *torus*, *tore*, cette grosse moulure ronde, qui entre, avec plus d'une variété, dans la composition de la base des colonnes. Elle a reçu encore d'autres noms, tirés toujours de sa forme, tels que *tondin*, *boudin*, *gros bâton*. En italien on l'appelle *bastonne*.

La base qu'on nomme attique ou corinthienne reçoit ordinairement deux *tores*, l'un qu'on appelle *supérieur*, et qui est plus mince; l'autre placé plus bas, qu'on nomme *inférieur*, est plus épais.

Les ouvriers appellent *corrompu*, une sorte de

tore dont le contour ressemble à celui d'un demi-cœur.

TORON, s. m., signifie gros *tore*. On a donné depuis quelque temps ce nom à une très-grosse baguette courante qui se rencontre dans les monumens de l'Egypte, constamment employée à embordurer les frontispices des temples, et à suivre avec la plus grande uniformité les formes extérieures des murs qui s'alignent avec leurs colonnades, ou ce qu'on peut appeler leurs péristyles. Le *toron* et la scotie, l'un en relief, l'autre en creux, sont les seules formes de moulures ou de profils qu'ait employées l'architecture égyptienne. Là se trouve une des preuves de la différence de modèle et de système imitatif entre elle et l'architecture grecque, et rien n'explique mieux la monotonie de l'une et la variété de l'autre.

TORS, Torse, adj. Ce mot vient de *tordre*, qui vient de *torquere*. Il exprime dans les corps une configuration en vis ou spirale.

TORSE (Colonne). A l'article Cannelure (*voyez* ce mot), nous avons indiqué avec beaucoup de probabilité, ce nous semble, l'origine la plus vraisemblable de la forme bizarre donnée à la colonne *torse*. Nous avons toujours réfuté l'opinion de ceux qui, abusant du système imitatif de l'architecture grecque, ou de la transposition de la construction en bois dans la construction en pierre, vont chercher le modèle des colonnes dans les arbres, tels qu'ils existent au milieu des forêts. Aussi ne saurions-nous admettre l'hypothèse en vertu de laquelle on prétend que la colonne *torse* auroit été une imitation des troncs d'arbres tortus. Quand même on voudroit se prêter à cette idée, encore faudroit-il dire que l'antiquité véritable n'offrant aucun exemple de colonnes *torses*, et ce qu'on peut citer en ce genre ne date que des derniers siècles de l'art. Dès-lors cette bizarrerie, loin d'avoir été le produit d'un temps où l'art se seroit modelé sur ce que la nature grossière des premiers essais lui auroit présenté, n'aura pu être au contraire qu'une conséquence tardive et capricieuse d'un système mal entendu.

A l'article ci-dessus cité, nous croyons avoir établi que la cannelure des colonnes ne put guère être autre chose qu'un ornement arbitraire, sans principe puisé dans aucune convention naturelle; qu'au contraire elle aura dû son origine à quelque procédé de pratique dans la taille du bois ou la coupe de la pierre. Nous pensons pareille chose de l'origine de la colonne *torse*, c'est-à-dire qu'elle sera née de l'abus des cannelures en spirale. Nous disons l'abus, parce que, si la cannelure perpendiculaire est, par le fait, un ornement arbitraire, et dont on ne sauroit découvrir la raison nécessaire, cependant il faut avouer qu'elle est en ligne droite plus conforme à la nature de la colonne que ne le sont les circonvolutions de la cannelure en spirale.

Aussi, autant qu'on peut en juger, et par les ouvrages antiques où l'on en trouve des exemples, et par l'époque de ces ouvrages, il paroît que ce caprice n'eut lieu que sur des monumens d'une légère importance, et qui datent des derniers siècles de l'art. Tel est entre autres le petit temple de Clitumne. (*Voyez* Spoleto.) Du reste, plus d'un ouvrage d'ornement, comme vase, candélabre ou autre ustensile, reçut des cannelures en spirale; et l'on avoue qu'il y auroit une sévérité excessive à les condamner dans ces objets, pures créations de l'imagination, et auxquels on ne doit demander ni la réalité, ni l'apparence de la solidité.

On est donc porté à croire que la cannelure spirale, une fois appliquée à des fûts de colonnes, aura fait imaginer dans quelques ouvrages, non de construction, mais de décoration, qui datent du moyen âge, des réunions de tigettes tordues ensemble (on en voit de semblables d'une petite dimension dans le cloître de Saint-Paul, hors des murs), qui auront produit et donné l'idée de la colonne *torse*. Anastasius, dans la Vie du pape Grégoire III, appelle ces colonnes *volubiles columnas*. Mais Saumaise veut qu'on lise *volutiles*, et cette leçon se trouve dans d'autres manuscrits.

Winckelmann (*Osservazioni sull' architettura degli Antichi*, cap. II) cite, comme exemples de ce genre de colonnes, les deux qu'il dit être employées à un autel de Saint-Pierre à Rome. Mais une note de l'éditeur Carlo Fea nous apprend qu'il s'agit ici des deux colonnes qui sont dans la chapelle du Saint-Sacrement. Huit autres semblables ornent les quatre tribunes à balcon qui sont prises dans l'épaisseur des quatre piliers de la grande coupole, et il y en a encore une dans la chapelle qu'on appelle *du Crucifix*, et que Piranesi a gravée.

Autrefois ces colonnes *torses* ornoient l'autel, ou ce qu'on appelle la confession de l'ancien Saint-Pierre, et elles étoient au nombre de douze. Une se rompit dans l'enlèvement qu'on en fit. On répète, d'après quelques écrivains qui ont donné des descriptions de la vieille basilique, que Constantin les avoit fait venir de Grèce pour cette destination; mais il est à croire que ces colonnes *torses* furent les six qu'Anastasius, cité plus haut, dit avoir été placées au lieu indiqué par le pape Grégoire III, qui gouvernoit l'Eglise en 731, et qu'il eut de l'exarque Eutichius, jointes aux six autres qu'il possédoit déjà.

On peut donc juger, par celles qui existent encore aux endroits que nous avons désignés, que cet usage des colonnes *torses* est assez ancien, que celles-ci ont servi de modèles aux grandes colonnes *torses* en bronze du baldaquin de Saint-Pierre, par Bernin, qui, s'il eut un tort (ce que nous ne croyons pas) en employant des colonnes *torses* dans ce monument,

n'a pas eu celui de les inventer, comme le répètent mal à propos beaucoup de critiques.

Du reste, nous ignorons d'où auroient été tirées originairement ces colonnes, et quelle avoit été, dès le principe, leur destination. Quelque supposition qu'on veuille faire à cet égard, nous ne nous en permettrons qu'une seule négative. C'est qu'elles n'auront jamais été employées, dans des monumens d'architecture réelle et sérieuse, à supporter les masses des architraves, des entablemens et des frontons. Leur seule configuration, propre à se prêter aux caprices de la décoration, auroit blessé autant l'œil que la raison, si on en eût fait des supports destinés à soutenir les charges qu'on impose aux colonnes verticales.

Ce que nous disons (et nous le croyons d'une vérité trop sensible pour avoir besoin de preuves) de l'invraisemblance d'un tel emploi, il nous paroît juste de n'en pas faire l'application rigoureuse à la destination affectée par Bernin aux colonnes *torses* de son Baldaquin. Nous avons déjà fait observer (*voyez* Baldaquin) que ce grand artiste mit autant de goût que de réserve dans cette composition, à laquelle il ne donna ni la réalité ni l'apparence d'une construction régulière ou architecturale. Au fond, un impérial de lit, ses pentes et l'amortissement qui le couronne, ne sauroient passer pour de l'architecture. Peut-être ce qu'un tel ajustement comporte d'arbitraire et de légèreté dans ses détails, auroit été peu d'accord avec la sévérité d'une ordonnance grave et régulière.

Nous croyons enfin qu'autant le goût peut se prêter à l'emploi des colonnes *torses* dans des compositions libres, purement décoratoires, qui n'ont rien de commun avec les réalités de la construction et les convenances rigoureuses de l'architecture, autant la simple raison en doit interdire l'application dans toute ordonnance à laquelle la raison doit avant tout présider.

TORSER, v. a. On trouve ce mot dans quelques lexiques, comme formé de *tors*, *torse*, et qui doit être synonyme de *tordre*, pour dire contourner le fût d'une colonne en vis ou spirale, pour en faire une colonne torse.

TORTILLIS, s. m. Espèce de vermoulure faite à l'outil sur un bossage rustique, comme on en voit à quelques chaînes de pierre du Louvre, et à l'arc de la porte Saint-Martin à Paris.

TOSCAN (Ordre). Nous ne saurions dire jusqu'à quel point les anciens avoient porté et développé ce que nous appelons la théorie systématique de l'architecture. Le seul ouvrage qui nous soit parvenu de l'antiquité sur cet art, est celui de Vitruve, qui le composa au temps d'Auguste. Quant aux Grecs, nous n'avons d'autre connoissance de leurs écrits relatifs à l'architecture, que par les mentions qu'en a faites le même Vitruve dans la préface de son septième livre. Il nous y apprend qu'il a puisé dans leurs écrits les principales notions de son ouvrage, notions dont il a tâché de faire un corps complet. La liste des écrivains qu'il cite est assez nombreuse, et il la divise en deux classes, celle des plus renommés, et celle des moins célèbres.

Le plus grand nombre des ouvrages de la première classe avoit pour objet quelque monument célèbre. D'autres traitoient en général des proportions; quelques-uns, en particulier, des proportions de tel ou tel ordre, à l'occasion du monument construit dans l'un ou l'autre de ces ordres. Silenus avoit fait un traité des proportions doriques, *De symetriis doricorum*. Théodore avoit écrit sur le temple dorique de Samos; Ctesiphon et Metagènes, sur le temple ionique de Diane, à Ephèse, et sur celui de Minerve ionique aussi, à Prienne; Phileus, Ictinus, et Carpion, sur le temple dorique de la citadelle d'Athènes; Théodore, sur la coupole de Delphes; Philon, sur les proportions des temples et sur l'arsenal du Pirée; Ermogène, sur le temple ionique de Diane à Magnesie, et sur le temple monoptère de Bacchus à Teos; Argelius, sur les proportions corinthiennes, et sur le temple ionique d'Esculape à Tralles.

Les écrivains de la seconde classe, en plus grand nombre, firent des traités sur les proportions, et traitèrent de la mécanique. J'omets la liste de leurs noms.

Je n'ai extrait de Vitruve cette énumération des écrivains de l'architecture en Grèce, que pour faire voir la différence de leurs traités d'avec ceux des architectes célèbres de nos temps modernes, et pour tirer de là quelques conséquences probables, relativement à la théorie moderne des cinq ordres. Aucun de ces anciens ne nous semble avoir traité des ordres d'une manière systématique. L'un écrivit sur les proportions corinthiennes, *De symetriis corinthiis*. Plusieurs ayant pris pour sujet quelque monument de l'ordre ionique, il est à croire qu'ils y auront aussi joint les règles des proportions de cet ordre. On ne sauroit dire si les traités relatifs aux proportions en général (*præcepta symetriarum*) embrassèrent en grand ce sujet, ou s'ils se bornèrent simplement à fixer les proportions des ordres. Enfin, l'extrait des passages de Vitruve nous montre que, dans tous les cas, les Grecs ne reconnoissoient que trois ordres.

Vitruve, dans son *Traité d'architecture*, composé, ainsi qu'il nous l'apprend lui-même, des matériaux de ses prédécesseurs, en aura sans doute aussi emprunté l'esprit et la méthode. Nous ne voyons pas qu'il ait réellement entendu parler de plus de trois ordres. Quoique les proportions qu'il affecte à chacun ne soient point le sujet d'une théorie suivie, puisqu'il en traite en des chapitres et sous des titres distans et divers entre eux, cependant il a réuni sous un même titre ce qui regarde l'invention et la diver-

sité des genres de colonnes, qu'il borne au dorique, à l'ionique et au corinthien. C'est après avoir rapporté l'origine du chapiteau de ce dernier ordre (*lib.* IV, *cap.* 1), qu'il dit que sur la colonne de cet ordre on place d'autres genres de chapiteaux, auxquels on donne différens noms, mais qu'on ne peut pas inférer de ces variétés qu'elles forment une nouvelle espèce de colonnes.

On ne sauroit, ce semble, faire mieux entendre qu'une différence de composition dans l'ajustement des ornemens du chapiteau corinthien, ne forme point un ordre distinct. C'est cependant d'après les restes de quelques chapiteaux corinthiens composés autrement que celui de Callimaque, qu'on a imaginé, dans les temps modernes, de créer un cinquième ordre, sous le nom d'*ordre composé* ou *composite*. Nous avons assez réfuté cette erreur à l'article de ces deux mots (*voyez* Composé); nous ne la rappelons ici que pour tirer une semblable conséquence à l'égard du prétendu ordre *toscan*.

Cependant les modernes se sont crus bien autorisés encore sur ce point, puisqu'ils ont pu alléguer l'autorité de Vitruve et celle même des monumens. C'est cette double autorité que nous nous proposons de combattre.

A l'article Architecture étrusque (*voyez* Etrusque) nous avons traité d'une manière fort étendue de tout ce qu'on peut connoître de l'origine et du système de l'art de bâtir chez les Toscans, et nous croyons avoir porté à un assez haut degré d'évidence, d'après l'histoire, les faits et les monumens, que tous les arts des Etrusques, ainsi que leur mythologie, leurs institutions, leur langue et leur écriture, étoient dans une correspondance parfaite chez les Grecs, avec les mêmes objets, considérés surtout dans les temps primitifs; qu'il étoit avéré que de très-anciennes communications avoient existe entre les deux régions; qu'on ne pouvoit se refuser à reconnoître la plus grande similitude entre le système de construction en bois des Etrusques et celui qui servit de modèle à l'art des Grecs; que dès-lors il n'y auroit sur ce point d'autre question que celle-ci : Les Grecs ont-ils emprunté aux Etrusques, ou les Etrusques aux Grecs, le système de bâtir qui leur fut commun? Nous ne répéterons pas ici les raisons qui commandent de croire que la véritable origine de ce système fut en Grèce.

A l'article Ordre (*voyez* ce mot) nous avons développé, assez au long pour ne pas être obligés d'y revenir ici, la vraie théorie de l'ordre; et nous avons prouvé par les élémens qui le constituent que l'on ne fait point un ordre nouveau par l'addition, le changement ou la suppression d'une des trois principales parties qui en composent l'essence. Ne faisant ici que rappeler ces considérations, nous nous bornerons à faire observer que ce qu'on a voulu appeler *ordre toscan* n'est autre chose que l'ordre dorique dénué de triglyphes et augmenté d'une base, d'après la description que Vitruve nous a laissée de la colonne de son temple *toscan*. Nous renvoyons sur cet objet le lecteur au mot Etrusque (architecture), où nous avons rapporté en entier le passage dans lequel Vitruve decrit avec beaucoup de détails ce temple *toscan*, tel qu'il en existoit de son temps à Rome.

Il est bon en effet de remarquer que cette pratique de l'emploi du bois dans la construction des temples, pratique qui, comme on l'a dit tant de fois, fut l'origine de l'architecture en pierre, et ne cessa peut-être jamais d'être plus ou moins admise en Grèce (*voyez* Temple), non-seulement se perpétua en Etrurie, mais même à Rome, jusqu'après le règne d'Auguste. Nous en avons un exemple dans le temple de Jupiter Capitolin, brûlé sous Vitellius. Tacite, en décrivant la cause de son incendie (*Histor.*, *lib.* III, *cap.* LXXI), rapporte que le feu ayant été mis à des maisons dont les toits s'élevoient presque au niveau du sol de ce temple, la chaleur gagna les vieux bois de ce qu'il appelle *aquilas*, soutenant le faitage. Or, comme nous l'avons montré au mot Fastigium (*voyez* cet article), de quelque manière qu'on traduise le mot *aquilas*, soit par *fronton*, ce qui correspondroit au mot *aetoi* des Grecs, soit par *aigles* sculptées aux têtes des solives servant de support au *fastigium*, il est certain que le bois étoit entré dans la composition, non pas seulement du toit, mais des parties soit du fronton, soit de l'entablement.

Mais la description du temple *toscan* par Vitruve nous apprend que de son temps on faisoit à Rome des temples à la manière des Etrusques, c'est-à-dire mélangés de bois et de maçonnerie. Or, c'est en décrivant ce temple qu'il parle de sa colonne, de sa proportion et de ses détails. Pline, dans un très-court article de son livre XXXVI, chap. XXIII, a copié Vitruve, et a réuni les notions fort éparses de cet architecte à deux lignes, dans lesquelles il nous dit qu'il y avoit quatre genres de colonnes, *genera earum quatuor*. Que les colonnes doriques avoient six diamètres de hauteur, les ioniques et les corinthiennes neuf, les toscanes sept : *Quæ sextam partem altitudinis in crassitudine imâ habent doricæ vocantur, quæ nonam ionicæ, quæ septimam tuscanicæ. Corinthiis eadem ratio quæ ionicis.*

Telles sont, en effet, les proportions que Vitruve a assignées à ces quatre sortes de colonnes.

C'est sur ces données que les architectes modernes ont imaginé de donner à la colonne *toscane* rang parmi ce qu'on a nommé les ordres d'architecture. La nature des choses, à ce qu'il nous semble, beaucoup plus qu'aucun système combiné (comme on n'en fait guère qu'après coup) avoit donné en Grèce naissance à ce qui a été, chez les modernes, désigné par le nom d'*ordre*. Vitruve a imaginé, on ne sait d'après quelle théorie spéculative, de faire venir le dorique d'une imitation par analogie du corps de l'homme, et l'ionique de celle du corps de la femme. Ce sont là de simples jeux d'esprit, des allusions fondées sur cer-

tains rapprochemens vagues entre des objets tout-à-fait étrangers entre eux. Il paroît beaucoup plus simple de chercher les variétés de caractère, de formes et de proportion, non pas seulement de chaque sorte de colonne (car elle ne constitue pas l'ordre à elle seule), mais de chaque mode d'architecture, dont l'ordre est l'expression, dans le besoin naturel qu'eut l'art de rendre sensibles les qualités principales qui sont de son ressort, par l'accord des lignes, des formes de la matière, des rapports ou des proportions et des ornemens qu'on y applique. Ainsi l'idée de solide et par conséquent de simple, l'idée d'élégance et aussi de richesse, formèrent deux caractères opposés, au milieu desquels dut naturellement se placer le point moyen. Là, comme en tout, il y a le plus, le moins, et le milieu. Voilà l'origine toute simple des trois ordres grecs. On a déjà remarqué que si l'on veut faire plus solide ou plus simple que le dorique, on fera lourd ou pauvre; que si l'on veut du plus élégant ou du plus riche que le corinthien, on fera maigre ou chargé.

C'est pourtant ce que les modernes ont fait en ajoutant à la richesse du corinthien par le prétendu composite, et à la gravité du dorique par le prétendu *toscan*.

On a vu que, faute d'avoir entendu le passage de Vitruve dans son vrai sens, c'est-à-dire comme se rapportant uniquement au temple *toscan* et non à un système d'ordre, les premiers architectes modernes qui ont écrit sur l'architecture se sont crus autorisés à produire, dans leurs traités, comme un ordre, ce qui ne fut qu'une modification du dorique des Grecs.

Mais il faut dire qu'ils y furent encore induits par un certain nombre de monumens romains conservés jusqu'à nos jours, où l'on trouve adossées à des piédroits d'arcades ou de portiques, des demi-colonnes d'une proportion beaucoup plus longue que celle du dorique, et qui n'offrent dans leur frise et leur entablement aucun des détails et des caractères de cet ordre. On sait que le dorique subit à Rome d'assez grands changemens, surtout quant à sa proportion, qui fut sensiblement alongée et portée jusqu'à plus de huit diamètres en hauteur. Il paroît donc très-probable que placé, ainsi qu'on vient de le dire, dans l'ajustement des piédroits, il dut être soumis à d'autres sujétions de convenance ou d'économie dans sa frise, et que ce qu'on prend pour du *toscan* ne fut qu'un dorique dénaturé.

Nous ne dirons rien des règles auxquelles les traités modernes d'architecture ont essayé d'assujétir leur prétendu *toscan*. Tous sont partis d'un système de progression de hauteur entre ce qu'ils ont appelé les cinq ordres. Or, tandis que, selon Vitruve, la colonne du temple *toscan* avoit sept diamètres et que la colonne dorique en avoit six, pour être conséquens au système nouveau les architectes modernes, plaçant leur *toscan* au dernier degré de leur échelle proportionnelle, ne lui ont au contraire donné que six diamètres, allant ainsi, en augmentant plus ou moins, depuis le degré inférieur d'où ils partent jusqu'au composite. Or, il est visible que ce n'est là qu'un système qui, malgré ce qu'il présentoit de concordance, n'a pour soi aucune autorité, ni chez Vitruve, ni dans les monumens romains.

Quand, au reste, on argumenteroit de ceux-ci, restera toujours la question de savoir si ce qu'on prend pour du *toscan* aujourd'hui en étoit autrefois. Mais ce qui ne fait pas une question, c'est que les Grecs n'ont jamais connu que trois ordres, et qu'enfin le prétendu *toscan* comme le prétendu composite ne sont que des ordres parasites, inutiles, comme tels, vicieux, et que le bon goût de l'architecture repousseroit, quand la simple raison ne les désavoueroit point.

TOUR, s. m. Instrument à tourner. Τορνος en grec, *tornus* en latin.

Ce mot, en grec surtout, a produit, par sa ressemblance avec le mot *toros*, de très-fréquentes confusions. Il en a été de même de ses composés τορνευω, τορνευτικη, avec τορευω, τορευτικη. Le mot *toros* étant un instrument de gravure, comme nous dirions le ciselet, forma le mot *toreutique* (*sculpture sur metaux*), genre qui eut en Grèce une vogue prodigieuse, dont il y eut d'innombrables ouvrages, et qui devint une des parties les plus importantes et les plus célèbres de l'art des Grecs.

Dans notre ouvrage intitulé *le Jupiter Olympien* nous avons consacré une section tout entière à l'explication de cette partie de l'art, qui compta les plus renommés des artistes grecs, à commencer par Phidias et Polyclète; et nous croyons avoir démontré que, puisqu'ils furent appelés *toreuticiens* (*toreutas*), il n'étoit pas possible de rabaisser l'art qui fit leur gloire et celle de la Grèce, au procédé mécanique du *tour;* que d'ailleurs leurs ouvrages les plus vantés, ceux qui furent exécutés en or et ivoire, n'avoient pas pu être le produit de cet instrument. Le *tour,* de quelque genre qu'il soit, ne peut pas s'appliquer aux grands travaux de la sculpture; et nous ne connoissons que celui qu'on appelle aujourd'hui *tour à portrait*, qui sert quelquefois à la gravure en médailles, c'est-à-dire en petit et en très-petit bas-relief, qu'on puisse citer comme procédé mécanique susceptible d'entrer dans quelques opérations de l'art.

Nous ne faisons mention du *tour* dans ce Dictionnaire, que parce que l'on en a jadis employé en grand le procédé mécanique à faire des colonnes. Nous apprenons encore que, depuis peu, on a imaginé de le mettre en œuvre pour le même objet, c'est-à-dire pour tourner et arrondir des fûts de colonnes faites d'une sorte de matière artificielle, et qui doit se prêter facilement à cette opération.

Mais la chose dut être beaucoup plus remarquable, et d'une bien autre difficulté, à l'égard de colonnes en marbre. Or, nous ne pouvons guère nous empê-

cher de croire que telles avoient été (quoique Pline ne le dise pas) les colonnes du labyrinthe de Lemnos, monument dont il existoit encore des vestiges au temps où il écrivoit. Voici le passage où il rend compte de cette particularité, liv. XXXVI, ch. XIII.

« Le labyrinthe de Lemnos ressemble aux deux » premiers (celui d'Égypte et celui de Crète); seu» lement il l'emporte sur eux par les colonnes qu'on » y admire au nombre de cent cinquante. Elles » furent travaillées dans l'atelier par le procédé du » *tour*. Les pivots par lesquels elles étoient suspen» dues furent si bien équilibrés, qu'un enfant suffi» soit à faire agir la roue qui les faisoit tourner. »

Peu d'objets qu'on puisse dire être du ressort des arts du dessin comportent une exécution dépendante du *tour* mécanique. Peut-être seroit-il permis de citer comme exception la fabrication de certains vases d'argile, résultats de la roue du potier, qu'on peut effectivement, quant aux effets, assimiler au mécanisme du *tour*. C'est particulièrement dans l'exécution, la grande variété et la beauté des formes d'un certain nombre de vases grecs peints, mal à propos appelés étrusques, que l'on peut se faire une idée du goût qui présida jadis à ces ouvrages, et qui dirigea l'artiste dans la pureté du galbe donné à leurs contours.

On use encore aujourd'hui du *tour* pour faire d'une manière économique des vases soit de pierre, soit de marbre, que l'on place quelquefois volontiers sur les sommets des édifices, ou dont on orne les jardins.

TOUR, s. f., du latin *turris*, qui vient du grec *τυρσις*.

Quelques étymologistes ont prétendu que du mot de *tours* (τυρσεις), dont les anciens Toscans avoient très-anciennement flanqué les murailles de leurs villes pour les défendre, étoit dérivé le nom de *Tyrrhéniens* qu'on leur donna, et que c'est de ce peuple que les Romains empruntèrent l'usage des *tours*, dont ils fortifièrent aussi leurs murs. Ainsi croit-on que la construction de la *tour* proprement dite fut le résultat du système des plus anciennes fortifications.

Quoique le nom de *tour*, en quelque langue que ce soit, ait été donné, dans les travaux de construction et d'architecture, à un très-grand nombre d'édifices qui n'eurent rien de commun avec les fortifications des villes, il n'est pas improbable toutefois que l'architecture civile ait tiré soit la forme, soit la dénomination donnée à ces édifices, de ces constructions protectrices des villes. Rien de plus fréquent que cet emblème dans les images sous lesquelles on personnifia non-seulement les villes, mais encore les provinces. La couronne crénelée se voit toujours sur la tête de Cybèle, déesse des cités, et qu'on appeloit, à cause de cela, *turrita*. Ces sortes de couronnes si multipliées dans les monumens antiques ne sont autre chose qu'une imitation rapetissée des murailles de villes entremêlées de *tours*.

Les *tours* des murailles, soit carrées, soit rondes, destinées à leur défense, dûrent en faire imaginer de semblables pour l'attaque. Celles-ci étoient formées d'un assemblage de poutres et de forts madriers. Elles étoient mobiles, et on les faisoit mouvoir par le moyen de plusieurs roues sur lesquelles elles étoient portées. Leur hauteur surpassoit souvent celle des murailles et des *tours* qu'on vouloit assiéger. C'en est assez sur ces notions, pour faire comprendre combien cette sorte de construction fut multipliée dès les plus anciens temps, et comment il fut naturel d'en appliquer le nom à toute autre sorte de construction semblable pour la forme, quoique destinée à des usages fort divers.

Ainsi un des antiques monumens dont l'histoire ait gardé le souvenir, celui que la Bible nous dit avoir été commencé et n'avoir pu être fini, le monument de Babel, fut appelé *tour*, parce qu'il devoit être isolé et s'élever à une très-grande hauteur. Ainsi verrons-nous le nom de *tour* donné par la suite des temps à toute construction en hauteur, et qui domine ordinairement tous les autres édifices.

C'est cette procérité extraordinaire, attribut particulier et caractère spécial de ce que généralement on nomme *tour*, qui a singulièrement multiplié cette sorte d'édifice. On ne sauroit dire effectivement à combien de besoins divers nous le voyons employé. On élevoit jadis des *tours* sur les sommets des montagnes, soit pour les signaux de correspondance, soit pour surveiller de très-loin les mouvemens de l'ennemi et les opérations des armées. On en élevoit de même sur les rivages de la mer, dans la même intention, et les phares (*voyez* ce mot) ne furent que des *tours* plus ou moins considérables, destinées à servir de guides aux vaisseaux.

La police des villes exigea aussi de tout temps, surtout lorsqu'elles sont bâties en plaine, et sans aucun terrain éminent, qu'on pût d'un lieu très-élevé audessus de toutes les maisons, surveiller les événemens ou les accidens du feu qui peuvent survenir de nuit. Nous voyons par l'histoire que cette pratique existoit à Rome. De ce que Néron, du haut d'une *tour* dont on croit à tort que les restes subsistent encore sur l'Esquilin, se donna, dit-on, le plaisir de voir l'incendie qui ravagea Rome, nous nous bornerons seulement à conclure qu'il y avoit de semblables *tours* dans cette ville, et certainement bâties pour un usage tout autre que celui dont on vient de parler. Celle de Néron devoit être sur le Quirinal. Celle du mont Esquilin est celle qu'on appelle *tour de Mécène*.

Mais les Romains construisirent, pour beaucoup d'autres usages, de ces édifices en forme de *tour*, qu'on appelle encore souvent aujourd'hui de ce nom. Au mot TOMBEAU, nous avons fait mention de plu-

sieurs très-grands sépulcres, tels que ceux de la famille *Metella* et de la famille *Plautia*, qu'on appelle aujourd'hui du nom de *tour*. Ce n'est pas que nous prétendions qu'elles en aient eu jadis le nom, quoique dans les temps modernes elles le soient devenues effectivement, militairement parlant, puisqu'elles furent crénelées, et servirent de fortification; mais, dans la vérité, ces édifices furent réellement construits en forme de *tour*.

Nous ne rechercherons pas ici avec plus de détails, entre toutes les sortes d'édifices antiques, soit qu'ils aient été détruits, soit qu'il en existe encore des restes, quels furent ceux qui furent construits dans le genre des *tours*, ou de ce que nous appelons aujourd'hui ainsi; comme, par exemple, ceux qu'on appela *septizones*, masses qui, ainsi que le mot l'indique, s'élevoient jusqu'à sept étages toujours diminuant de diamètre, à mesure de leur exhaussement, et finissant ainsi d'une manière pyramidale On appelle à Nîmes la *tour Magne* (ou grande *tour*), un reste assez considérable de construction antique, que les antiquaires jugent avoir été un septizone, dans le goût de celui de Septime Sévère à Rome.

Au moyen âge, les *tours* devinrent l'objet principal et presque exclusif de tous les travaux de l'art de bâtir. Tous les palais furent des châteaux-forts, et le génie de la fortification antique n'ayant encore subi aucune altération, on construisit les habitations des grands selon les anciens erremens de l'attaque et de la défense des villes. Un château ne fut autre chose qu'un assemblage de *tours* carrées ou arrondies, liées entre elles par des espèces de remparts crénelés. Cette disposition devenue générale fut appliquée à tous les bâtimens. Les *tours* devinrent des lieux d'habitation. Ainsi le *Louvre*, tel qu'on le voit représenté dans de vieux dessins, se composoit d'un grand nombre de *tours*, et ce qu'on a depuis appelé *pavillon*, modifié par les changemens de tout genre qu'a subis cet antique château, n'est autre chose qu'une tradition des *tours* qui s'élevoient aux angles et dans le milieu de ses façades. On sait encore qu'au milieu de sa cour on avoit construit une grande *tour* très-élevée, qui dominoit le reste des constructions et tous les bâtimens d'alentour. Ce qu'on appelle aujourd'hui le Palais de Justice, reste plus d'une fois métamorphosé du palais de Saint-Louis, a gardé quelques souvenirs de son ancienne disposition de *tours*, et ce qu'on designe par le nom de *tour de l'Horloge*, au bout du quai de ce nom, est un témoin toujours existant de l'usage dont on parle.

Lorsque les villes étoient moins étendues, et avant que l'art de l'horlogerie fût devenu aussi usuel que nous le voyons de nos jours, on construisoit des *tours* où l'on plaçoit l'horloge publique, et son sommet se terminoit ordinairement en befroi, d'où l'on annonçoit de nuit les heures, et d'où l'on surveilloit tout ce qui se rapporte à l'ordre général.

Presque tous les hôtels-de-ville avoient de ces hautes *tours*, ou des espèces de donjons très-élevés. On y suspendoit une cloche pour sonner le tocsin en cas d'alarme, ou pour tout autre signal d'avertissement public.

Ceci nous conduit à un emploi qui devint le motif le plus général de l'érection des *tours* aux façades des églises. Je veux parler de l'emploi habituel des cloches, dont le son doit convoquer de fort loin les chrétiens, et les appeler aux prières ou aux cérémonies du culte. Nous avons vu, à l'article Clocher et à celui de Campanile, quelles furent les formes et les dimensions des édifices où sont suspendues les cloches. Ces sortes de constructions ne furent pas d'abord établies, comme on le pratiqua postérieurement au-dessus des combles des églises. Une simple *tour*, ainsi que cela se voit encore en beaucoup de pays, fut construite à l'entrée même et au-dessus du porche de l'église. A mesure qu'augmentèrent le volume, le diamètre et le nombre des cloches, les clochers en charpente ne suffirent plus. Il fallut des constructions beaucoup plus solides. Alors, comme on le voit à toutes les grandes églises gothiques, on fit entrer les masses énormes des *tours* dans l'ensemble de leurs frontispices, et elles en devinrent le principal ornement.

Cependant l'Italie, dans beaucoup de ses plus grands monumens, n'adopta point cet usage, et l'on voit encore à Pise, à Florence, à Venise, à Bologne, la basilique ou l'église cathédrale séparée de son clocher, c'est-à-dire de la *tour* bâtie à quelque distance pour l'usage des cloches. Telles sont les *tours* célèbres dont nous avons donné la description aux articles Campanile, Giotto, Aplomb, etc. Celle de Pise est un ouvrage qui rappelle l'idée des septizones antiques. Mais la plus remarquable sous les rapports de la matière, de la hauteur et du travail, est la *tour* de Giotto à Florence. (*Voyez* Giotto.)

Les cathédrales gothiques, comme on l'a dit, adoptèrent l'usage de faire entrer les *tours* dans l'élévation de leurs portails. Plus d'une grande église moderne, construite dans le nouveau goût, c'est-à-dire celui de l'architecture antique, se fait remarquer par cette disposition, et entre toutes celles qu'on pourroit citer, nous croyons qu'aucune ne mérite de l'être avant la grande église de Saint-Sulpice à Paris, dont on a parlé à l'article de Servandoni. Deux *tours* étoient entrées dans le projet de cet habile architecte. Le dessin et la forme en furent changés après lui, mais le goût n'en fut pas heureux, comme le témoigne celle qui subsiste encore au côté gauche du portail. La composition et l'ajustement général de la *tour* droite fait désirer qu'on fasse subir à son pendant la même transformation. Cette opération terminée, on croit pouvoir assurer qu'aucune grande église ne pourra, en fait de *tours* de portail, rien présenter qui l'emporte sur celles de Saint-Sulpice.

La *tour*, considérée sous le simple rapport de sa

forme et de sa dimension, peut se définir généralement comme étant un corps de bâtiment qui, lorsqu'il est isolé, s'élève sur un plan circulaire ou quadrangulaire. C'est pourquoi on a, dans le langage ordinaire, donné volontiers le nom de *tour* à plus d'une sorte de construction qui, sans être affectée aux emplois des *tours* proprement dites, leur ressemblent par la forme. Ainsi on dit :

Tour de dôme. On désigne par ce nom cette partie de la construction des coupoles d'église modernes qui en supporte la voûte, et qui consiste en un mur circulaire ou à pans, dont les paremens extérieur et intérieur sont diversement décorés de colonnes, de pilastres, de chambranles, de niches, etc.

Tour de moulin à vent. Mur circulaire qui porte de fond, et dont ce qu'on appelle le *chapiteau*, qui est en charpente et couvert de *bardeau* (*voyez* ce mot), tourne verticalement pour qu'on puisse exposer au vent les volans ou les ailes du moulin.

Tour mobile. On appelle ainsi toute construction de charpente en forme de *tour*, et à plusieurs étages, qu'on établit sur des roues, comme on a vu plus haut que cela s'est pratiqué dans l'antiquité pour l'attaque des murs fortifiés. On en construit de semblables encore aujourd'hui, soit pour servir à réparer ou à peindre les voûtes et les plafonds, soit sous le nom de *chariots*, dans le jardinage, pour dresser les palissades. On appelle, par opposition, *tour fixe* une semblable bâtisse de charpente, pour élever les eaux dans certaines machines hydrauliques.

Tour ronde. Ainsi nomme-t-on, dans le bâtiment, le parement convexe de tout mur cylindrique ou conique, et appelle-t-on *tour creuse*, le parement concave de tout mur circulaire, cylindrique ou conique.

TOUR, s. m. Ce mot est un synonyme de *circuit*, de *circonférence*. On dit de la surface occupée par un jardin, par un établissement ou un édifice, qu'elle a tant de pas ou de pieds de *tour*. On dit faire le *tour* des murailles d'une ville. Il faut tant d'heures pour faire le *tour* de Rome.

TOURELLE, s. f. Signifie proprement une petite tour. On a donné autrefois ce nom, dans les fortifications et les châteaux, à de petites constructions circulaires, portées sur des encorbellemens, qu'on appela aussi *guérites*, où l'on plaçoit des sentinelles. L'usage habituel des tours, que nous avons vu plus haut avoir été universel dans les châteaux et les palais, s'étendit comme une mode, mais en plus petit, aux habitations et à presque toutes les maisons des villes. Le nombre en étoit considérable à Paris dans certains anciens quartiers, et l'on en trouve encore quelques exemples. Ces *tourelles*, dont l'intérieur formoit de petits cabinets, se voyoient surtout au coins des rues et aux encognures des maisons. Elles étoient portées par des encorbellemens ou des culs-de-lampe.

Tourelle de dôme. On appelle à Paris de ce nom une espèce de lanterne ronde ou à pans, qui porte sur le massif du plan d'un dôme et en accompagne l'ensemble extérieur, ou qui sert à recevoir dans son intérieur quelque escalier à vis. Il y a de ces *tourelles*, par exemple, aux dômes du Val-de-Grâce et à celui de la Sorbonne.

TOURILLON, s. m. Grosse cheville ou boulon de fer qui sert d'essieu. On en place ainsi aux extrémités de l'axe d'un treuil, de bascules d'un pont-levis, du mouton d'une cloche, pour qu'ils puissent se mouvoir circulairement.

TOURMENTER, v. a. On se sert de ce mot par métaphore, et le plus souvent au participe, en parlant d'un ouvrage d'art, d'une composition, d'un dessin, d'un projet d'élévation ou de décoration d'un édifice. Lorsque au lieu d'être le résultat d'un principe simple, d'une pensée claire et distincte, d'un sentiment naturel et facile, d'un savoir bien ordonné, et d'une exécution libre, l'ouvrage se présente à notre esprit ou à nos yeux comme le produit d'une conception embarrassée, d'une idée complexe, d'un goût qui trahit la peine et la recherche, et d'un travail où l'effort se fait sentir, on dit que c'est un ouvrage *tourmenté*.

Tourmenter quelqu'un au moral, c'est s'étudier à lui procurer de la peine, de la douleur, de l'embarras. On se *tourmente* aussi soi-même, lorsque, par une certaine maladie ou par l'excès de quelque passion, comme l'envie, la haine, l'ambition, on perd le repos du corps et de l'esprit.

Tels sont, transportés dans un autre ordre de choses, les effets que nous font éprouver les ouvrages qu'on appelle *tourmentés*. Dans la vérité, ils produisent sur nous une impression semblable à celle qu'a dû subir l'auteur, qui, au lieu de procéder, pour exprimer ses pensées, par la voie la plus droite, s'est torturé l'esprit pour les faire arriver par quelque route pénible et détournée, pour leur faire prendre certaines formes inusitées et contraintes, dont l'étrangeté met aussi notre intelligence en peine et nous cause de l'embarras. Tout auteur qui se *tourmente* de la sorte, *tourmente* de la même façon son auditeur ou son spectateur : car il y a réciprocité nécessaire entre eux.

Comme on remarque dans le commerce ordinaire de la vie, qu'un homme qui se gêne gêne les autres, qu'un homme qui, dans ses manières et ses discours, a de l'aisance, l'inspire et la communique à autrui ; de même tout ouvrage portant l'empreinte nécessaire des habitudes, des qualités, des défauts de l'artiste, en opérera, si l'on peut dire, la contre-preuve chez ceux auxquels il s'adressera.

Le propre de tout ouvrage *tourmenté* est de faire connoître et sentir l'effort de quelque nature qu'il

soit, car il en est de bien des genres. Nous n'appellerons pas seulement de ce nom la peine et la contraction qui naissent d'un travail difficile. Il y a un genre d'effort qui paroît moins sensible, parce qu'il annonce la facilité de l'abondance, mais qui ne produit pas moins le même effet sur nous; car la redondance nous fatigue, quoique d'une autre manière, autant que l'excès de concision. L'une et l'autre nous rendent difficile, surtout dans les compositions, la perception des objets. On devient obscur par le trop dire comme par le trop peu.

Chaque genre d'ouvrage d'art, au reste, a une manière d'être *tourmenté*, dans les élémens mêmes de sa conception, comme dans les procédés de son exécution. On dit des poses de figures d'un tableau qu'elles sont *tourmentées*, quand l'artiste, ambitieux de nouveauté, leur donne des attitudes forcées et trop contournées. On dit que la couleur en est *tourmentée*, quand le peintre, incertain de son effet, ou ne parvenant point à se contenter, retouche sans cesse, et par un maniement excessif de pinceau, altère la fraîcheur des teintes.

Nous ne serions pas en peine de dire ce que c'est qu'une architecture ou une composition architecturale *tourmentée*. Il n'y a point d'architecte qui ne convienne que ce défaut doit résulter d'un plan qui, au lieu de lignes droites, de rapports simples, de combinaisons claires, sera un jeu péniblement controuvé de parties mixtilignes, de contours rompus, de formes incohérentes. Tout le monde sera d'accord qu'une élévation *tourmentée* sera celle qui se composera, soit de masses décousues et contradictoires, soit de détails bizarrement assemblés, sans aucune raison qui en motive ou en explique la réunion, soit d'une multiplicité confuse d'objets qui ne sont que des hors-d'œuvre. Mais ce sera surtout dans la complication des ornemens, dans la prétention à innover par des mélanges indiscrets ou par la profusion des motifs décoratifs que l'architecte, qui aura *tourmenté* son cerveau, à cette laborieuse recherche, fatiguera nos yeux et tourmentera notre esprit. Le dix-septième siècle a produit, dans les œuvres de Boromini et de son école, les exemples les plus clairs et les plus propres à faire comprendre, ne fût-ce que par les yeux, ce que peut être une architecture *tourmentée*.

TOURNER, v. a. C'est faire un ouvrage quelconque, à l'aide de l'instrument qu'on appelle *tour*. (*Voyez* ce mot.)

Tourner. Se dit, mais dans le langage plutôt familier, surtout s'il s'agit d'architecture ou de bâtiment, comme synonyme d'*exposer*, de *disposer*, de *situer*.

Ainsi l'on dira d'une maison qu'elle est bien *tournée*, lorsque son exposition est agréable; que son intérieur est bien *tourné*, lorsque toutes les pièces offrent des dégagemens commodes, et que toutes les parties ont entre elles de justes proportions.

On dit aussi d'une église que son portail doit être *tourné* vers l'occident, que son autel doit l'être vers l'orient.

TOURNIQUET, s. m. Espèce de moulinet à quatre bras, qui tourne verticalement à hauteur d'appui, dans une ruelle, ou à côté d'une barrière, pour empêcher les chevaux d'y passer. On en fait en bois, en fer et en bronze. Il y en a de ces deux métaux dans plus d'un endroit des cours et des jardins de Versailles.

TRACER, v. a. C'est tirer les premières lignes d'un dessin, d'un plan, sur le papier, sur la toile, sur le terrain. Il y a plus d'une manière de *tracer* dans les procédés du bâtiment, et on les exprime par les locutions suivantes:

Tracer au simbleau. C'est *tracer*, d'après plusieurs centres, les ellipses, les arcs surbaissés, rampans, corrompus, etc. avec le simbleau, qui est un cordeau de chanvre, ou mieux encore de tille, parce qu'elle ne se relâche point. On se sert ordinairement du simbleau pour *tracer* les figures dont la grandeur excède la portée du compas.

Tracer en cherche. C'est décrire, par plusieurs points déterminés, une section conique, c'est-à-dire une ellipse, une parabole ou une hyperbole, et d'après cette *cherche* levée sur l'épure, *tracer* sur la pierre, ce qui se fait aussi à la main et au gré de l'œil, pour donner une certaine grâce aux arcs rampans de diverses espèces.

Tracer en grand. C'est, en maçonnerie, *tracer* sur un mur, sur une aire, une épure, pour quelque pièce de trait, ou quelque distribution d'ornemens. En charpenterie, *tracer*, c'est marquer, sur un étalon, une enrayure, une ferme, et le tout aussi grand que l'ouvrage.

Tracer par équarrissement ou débordement. C'est, dans la construction des pièces de trait, ou coupe de pierre, une manière de *tracer* les pierres par des figures prises sur l'épure, et cotées pour trouver les raccordemens des panneaux de tête, de douelle, de joint, etc.

Tracer sur le terrain. C'est, dans l'art de bâtir, faire de petits sillons, suivant des lignes ou cordeaux, pour l'ouverture de la tranchée des fondations.

C'est, en jardinage, sur un terrain bien dressé et labouré, marquer avec le traçoir (qui est un long bâton pointu), les compartimens, enroulemens, rouleaux ou feuillages de parterres, pour y planter du buis, ou toute autre sorte de plante propre à faire des bordures.

On dit aussi *tracer à la main*. C'est faire à vue d'œil, sans le secours d'aucun instrument ou procédé géométrique, le contour d'une courbe par plusieurs points donnés, ou bien corriger ce contour dans les endroits qui ne satisfont pas la vue.

TRACOIR, s. m. C'est, selon les différens ouvrages à tracer, l'instrument dont on use pour cette opération.

TRAINER, v. a. Se dit particulièrement du moyen qu'on emploie pour exécuter, dans les bâtimens, les corniches en plâtre.

Pour faire ainsi une corniche ou un cadre, on forme, au préalable, un calibre sur le dessin tracé de la grandeur que doit avoir l'ouvrage. Ce calibre répète ainsi en creux ce que la corniche doit avoir en saillie, et donne en saillie ce qui doit devenir creux. On l'adapte à un bâtis quelconque qui sert à le manœuvrer. On place ensuite en avant du massif, ou noyau de la corniche, deux règles bien arrêtées, sur lesquelles le calibre sera promené. On garnit de plâtre clair le massif de la corniche, et on passe, en le traînant, le calibre sur ce plâtre encore ductile et mou. On répète l'opération jusqu'à ce que toutes les moulures et les plus petits profils aient acquis le complément de leurs formes.

TRAIT, s. m. Dans la langue des arts du dessin, d'où les autres arts semblent en avoir emprunté l'emploi, le mot *trait* s'applique à la ligne qui termine une figure quelconque.

Ce que nous nommons ainsi, le latin l'appelle *linea*, ligne, synonyme de *trait*. Aussi doit-on traduire avec ce mot, dans les descriptions d'ouvrages d'art, qu'on rencontre chez les écrivains latins, le mot *linea*, que l'on a eu souvent le tort de rendre en français par le mot *ligne*, lequel, habituellement appliqué à l'écriture, a produit une confusion ridicule. C'est ainsi que, lorsque Pline nous dit qu'Apelles ne passoit pas un jour *quin lineam duceret*, on s'est imaginé que cet exercice du peintre grec se bornoit à faire une simple ligne. De même, lorsqu'il raconte l'espèce de défi qui eut lieu entre Apelles et Protogènes, à qui feroit le *trait* le plus délié, on a cru encore, à cause du mot *linea* du texte, qu'il ne s'étoit agi entre eux que de se disputer l'honneur de tracer la ligne la plus menue. *Linea* répondant à ce que nous appelons un *trait* en dessin, il est visible qu'entre deux peintres il ne put être question que d'un dessin au *trait*, ou de ce que nous appelons aussi, par abréviation, un *trait*, en supprimant le mot de *dessin*.

L'architecture se composant plus sensiblement encore qu'aucun autre art, de *lignes* ou de *traits* qui renferment les formes de l'édifice, la délinéation est un des principaux moyens qu'emploie l'architecte pour tracer ses projets. Il commence donc par les mettre, ce que l'on appelle au *trait*, soit à l'aide du crayon, soit avec la plume, et c'est lorsque ce *trait* est arrêté qu'il donne aux formes leur rondeur et leur effet, par les ombres que procure le lavis.

Mais les matériaux que l'architecte met en œuvre, pour l'exécution d'un édifice, exigent, en pierre surtout, que leur emploi soit déterminé, et que leur configuration soit fixée, en grand et en détail, par des *traits* qui empêchent les appareilleurs de se tromper. C'est pour cet effet qu'on trace sur une aire, ou sur l'enduit d'un mur, les *traits* et les lignes de tout ce qui est nécessaire au développement des parties de l'ouvrage (*Voyez* le mot Épure.)

La construction en pierre, comme on l'a dit, est particulièrement celle qui exige avec le plus de détails une semblable opération. Plus surtout le travail de cette construction s'est multiplié et compliqué, par le manque des grandes masses de pierres, par le besoin de faire produire à plusieurs la forme et l'étendue qu'une seule ne pourroit pas donner, mais davantage encore par la hardiesse des entreprises, ou par la diversité des plans, et disons-le même par la bizarrerie des inventions, plus l'art de réduire en *traits* toutes les coupes de pierre, qui doivent former des assemblages aussi compliqués, est devenu difficile. On a invoqué le secours de la géométrie pour tracer ces coupes savantes, qui toutefois ne produisent à grands frais que des difficultés inutilement vaincues. Enfin toutes ces pratiques, dont on a rendu compte ailleurs, ont formé une science à part, ou un art particulier que l'on appelle l'*art du trait*. (*Voyez* Coupe des pierres.)

Le mot *trait* a différentes applications aux travaux des arts, et surtout à ceux de l'architecture, et on leur donne différens noms. On dit :

Trait de repaire. C'est une ligne qui est fixée par un alignement.

Trait de niveau. On appelle ainsi la ligne qui est fixée pour former l'aire d'un plancher, pour la pose d'un lambris d'appui, pour une corniche.

Trait se prend quelquefois pour la coupe des pierres. On dit une *pièce de trait*, pour dire un ouvrage dont toutes les pierres sont taillées selon l'art de la *coupe*. (*Voyez* ce mot.)

Trait se dit aussi au lieu de *hachure*, *taille*.

Trait biais. C'est une ligne inclinée sur une autre, et qui forme avec elle un angle quelconque.

Trait corrompu. C'est une ligne tracée à la main irrégulièrement, et qui forme des inégalités, des sinuosités.

Trait carré. C'est une ligne perpendiculaire sur une autre. Tous les ouvriers se servent d'une équerre, que la plupart appellent *triangle*, pour tracer une perpendiculaire ou *trait* carré.

Trait de scie. On appelle ainsi le passage de la

scie à travers soit une pierre, soit une pièce de bois.

Dans la charpenterie, les scieurs de long appellent *rencontre* l'endroit où, à quelque distance près, deux *traits de scie* se rencontrent, c'est-à-dire à l'endroit où la pièce de bois se sépare. On enlève ces rencontres et *traits de scie* aux bois qui doivent être apparens, comme dans les planchers ou dans d'autres ouvrages.

TRAIT DE BUIS. (*Jardinage.*) Ainsi nomme-t-on un filet de buis nain, continu et étroit, qui forme la bordure ou les contours d'un parterre renfermant des plates-bandes et des carreaux. On le tond ordinairement deux fois l'année, pour le faire profiter, ou pour l'empêcher de monter plus qu'il ne faut.

TRAJANE (COLONNE). Monument sans aucun doute le plus beau, le plus entier et le plus remarquable à tous égards, qui nous soit parvenu de la magnificence romaine. A l'article de la colonne Antonine (*voyez* ANTONINE), nous avons déjà fait sentir la supériorité du monument de Trajan sur tous ceux qui sont venus après. Comme il semble qu'il n'a guère été fait de ces sortes d'ouvrages que dans l'empire romain, aucune notion historique ne nous faisant soupçonner qu'il en ait été élevé de semblables chez les Grecs, qui n'eurent ni les raisons ni les moyens d'entreprendre de telles dépenses, on est porté à présumer que la *colonne Trajane* fut le premier monument de ce genre. Si, avant Trajan, quelque autre empereur eût érigé une pareille masse, il n'est pas douteux qu'il en seroit resté quelque vestige; elle auroit effectivement résisté plus qu'aucune autre aux moyens et aux motifs de détruire qui avoient cours alors. Nous ne trouvons pas d'ailleurs de colonnes triomphales isolées sur les revers des monnoies des empereurs qui ont précédé Trajan. Tout porte à croire que ce monument, qu'on voit pour la première fois sur les médailles de cet empereur, fut véritablement original, et comme tel il lui est arrivé, ce qui n'est pas rare, d'avoir été imité depuis, mais de fort loin, dans les colonnes qui nous sont parvenues d'Antonin ou de Marc-Aurèle à Rome, et de Théodose à Constantinople.

La *colonne Trajane* fut élevée par le sénat et le peuple romain à l'empereur Trajan, dans le forum qui portoit son nom, et qui avoit été construit par l'architecte Apollodore, qu'on présume avoir également dirigé la construction de la colonne. En y comprenant la base et le chapiteau, elle a 100 pieds romains antiques de hauteur; son diamètre au bas du fût est de 12 pieds. Le piédestal en a 18 d'élévation, et son amortissement 16 et demi. Au-dessus s'élève une statue en bronze de 13 pieds de proportion. Le tout fait 147 pieds romains, qui reviennent à 134 pieds 3 pouces 9 lignes de notre pied de roi. On peut croire l'amortissement, qui supporte la statue moderne, de quelque chose plus haut que celui qui portoit jadis la statue de Trajan, si l'on en juge par la médaille antique où l'on voit cette statue poser simplement sur un globe tronqué. La statue paroît avoir tenu de la main droite un globe, dans lequel on prétend qu'avoient été renfermées jadis les cendres de l'empereur.

On monte au sommet de ce monument, c'est-à-dire sur le plateau servant de tailloir à la colonne, par un escalier en limaçon, taillé dans la masse de chacun des tambours de marbre dont est formé le fût. L'escalier se compose de 185 degrés, et il reçoit la lumière par quarante-trois petites ouvertures pratiquées de distance en distance dans l'épaisseur du marbre: mais c'est sans rompre la série des bas-reliefs sculptés, du haut en bas, sur une ligne spirale qui, du bas du fût jusqu'au sommet, y décrit tout à l'entour vingt-trois révolutions.

La colonne a de sept à huit diamètres en hauteur, proportion qui est celle que les Romains donnèrent ordinairement à leur dorique. Quoiqu'une colonne isolée manque nécessairement de beaucoup des caractères qui, dans les édifices, font reconnoître la nature de chaque ordre, cependant, vu les oves dont son échine est décorée, il est assez évident qu'il n'y a pas lieu de se méprendre sur l'intention qu'eut l'architecte d'en faire une colonne dorique. Du reste, on ne sauroit qu'y admirer la beauté de la proportion, et le bel accord de toutes les parties.

Le piédestal n'en est pas le moins remarquable, et par son rapport avec le tout, et par les belles sculptures qui embellissent ses quatre faces, où l'on voit des trophées d'armes de toute espèce exécutées de bas-relief avec un art admirable. Dans une de ces faces est pratiquée la porte d'entrée, au-dessus de laquelle est l'inscription figurée sur une table que supportent deux victoires ailées. Toute cette composition, aussi remarquable par le bon goût que par son exécution, doit être citée comme modèle classique en ce genre.

On doit le dire aussi du genre de sculpture de toute la série de bas-reliefs historiques, où toutes les campagnes de Trajan, ses combats, ses entreprises, ses victoires, sont représentées par ordre depuis le bas jusqu'en haut, en suivant une ligne spirale, dont la courbe très-douce se développe en raison du très-fort diamètre de la colonne, et de manière à s'écarter le moins possible du plan horizontal que la vue de l'ouvrage semble devoir exiger.

Nous avons déjà fait remarquer, à l'article BAS-RELIEF, avec quelle intelligence toute cette sculpture avoit été conduite, et sous le rapport de la composition, et selon les vraies convenances de la nature des sujets, de la forme du corps où ils sont tracés, de l'espace qu'ils occupent, et des facultés visuelles de ceux auxquels ils s'adressent. Nous ne répéterons donc pas ici les raisons que nous avons données pour justifier les prétendus défauts de perspective que l'on avoit coutume de reprocher à cet ouvrage, espèces

de défauts qui le sont dans un sens absolu, mais qui, relativement considérés, non-seulement sont excusables, en tant qu'ils sont nécessaires, mais sont même un mérite, et contribuent à la perfection de l'ensemble. (*Voyez* Bas-relief.)

Il faut, pour se rendre compte du mérite dont nous parlons, se figurer l'effet qu'auroient produit sur le nu de la colonne qui servit de fond au sculpteur, des bas-reliefs qui, selon la variété des plans que la perspective eût exigée pour être tant soit peu exacte, auroient présenté les saillies les plus inégales et les renfoncemens les plus divers. Qui ne voit que ce que le sculpteur peut se permettre sur le fond horizontal d'un mur, fond qu'on ne peut voir qu'en face, et où la multiplicité de plans est sans inconvénient, ne pouvoit avoir lieu sur le fond convexe d'une colonne, qui exige impérieusement qu'on respecte la ligne perpendiculaire de son galbe? L'effet des plans reculés ne pourroit s'obtenir que de deux manières, ou en enfonçant inégalement le nu de la colonne, ou en faisant déborder et saillir inégalement les objets et les figures des plans antérieurs. Mais alors égal inconvénient dans un sens comme dans l'autre. En effet, la colonne n'offriroit, de quelque part qu'on la vît, que des lignes cahotées, sous l'inégalité desquelles disparoîtroit la forme de son fût, ce qui produiroit l'impression la plus désagréable.

Il y a un système, le seul raisonnable, dans l'emploi du bas-relief, inhérent aux formes de l'architecture, et il consiste à traiter les sujets et les figures, par une convention particulière, selon l'esprit d'une écriture figurative. Disons donc qu'ayant à écrire en figures l'histoire des guerres de Trajan autour d'une colonne, il convenoit, 1° de n'y observer aucune perspective; 2° de n'y pratiquer que le moins de plans, c'est-à-dire de diminutions d'épaisseur entre les figures, de peur d'effacer trop celles du fond; 3° de donner au tout assez de saillie pour faire lire ces sortes de caractères, et pas assez pour interrompre ou altérer le galbe de la colonne.

Cette légère théorie se trouve confirmée par les imitations qui furent faites du monument de Trajan. Il est à croire que ceux qui firent la colonne Antonine prétendirent, comme il n'arrive que trop souvent, améliorer et perfectionner en innovant. Les reliefs de cette colonne ont, comme on le voit, infiniment plus de saillie. Quoique l'on y ait évité le vice de la perspective et de la dégradation des plans, cependant la saillie générale donnée aux figures a exigé partout d'en fouiller beaucoup plus les contours. De là il résulte que ce grand effet procuré à la sculpture va au détriment de la forme et du fond, c'est-à-dire du galbe de la colonne. Il en a été de même à la colonne de Théodose à Constantinople.

De fait, ces deux derniers monumens ne sauroient soutenir le parallèle avec celui de Trajan, pour le mérite intrinsèque de l'art. Il y auroit à relever et à faire sentir dans ce reste le plus magnifique de la grandeur romaine, une multitude de beautés, de convenances et de propriétés de goût, particulièrement pour le caractère propre et pour l'habileté de l'exécution dans les détails, qui seroient la matière d'un ouvrage spécial, et qui, par plus d'une raison, excédant les bornes de cet article, paroîtroient d'autant plus étrangères à l'objet essentiel de ce Dictionnaire.

TRANCHE (de marbre), s. f. Morceau de marbre mince, qu'on incruste dans un compartiment, ou qui sert de table pour recevoir une inscription.

TRANCHÉE, s. f. Ouverture en terre que l'on pratique, n'importe dans quel sens, mais le plus souvent en long, soit pour y asseoir les fondations d'un édifice, soit pour poser et réparer des conduites de plomb, de fer ou de terre, soit aussi pour planter des allées d'arbres.

Tranchée de mur. Ouverture en longueur, hachée dans un mur, pour y recevoir et sceller une solive, ou un poteau de cloison, ou une tringle qui sert à porter de la tapisserie.

On appelle encore *tranchée de mur*, une entaille dans une chaîne de pierre, au dehors d'un mur, pour y encastrer l'ancre du tirant d'une poutre, et la recouvrir de plâtre. On fait aussi de ces *tranchées* pour retenir les tuyaux de cheminées qu'on adosse contre un mur.

TRANCHER, v. a. Se dit métaphoriquement de couleurs opposées, qui se détachent avec dureté les unes sur les autres, et produisent une impression désagréable, comme celle, par exemple, de marbre noir qu'on placeroit sur des fonds de marbre blanc.

TRANCHIS, s. m. Rang d'ardoises ou de tuiles échancrées, qui sont en recouvrement sur d'autres entières, dans l'angle rentrant d'une noue ou d'une fourchette.

TRANSVERSAL, adj. Se dit de toute ligne qui en coupe obliquement une autre.

TRAPE, s. f. On donne ce nom à une fermeture en bois, composée d'un fort châssis et d'un ou deux venteaux, qui, étant au niveau de l'aire d'un rez-de-chaussée, couvre une descente de cave.

TRAPÈZE, s. f. Mot grec qui signifie à quatre pieds, et dont on use dans la langue de l'archéologie, comme étant synonyme de table. (*Voyez* Table.)

TRAVAIL, s. m. Se dit de la peine ou de la fatigue qu'exige un ouvrage. Il se dit de l'ouvrage lui-même, et se dit encore de la nature de son exécution. C'est un *beau travail*. C'est un *travail médiocre*. Cet ouvrage sent trop le *travail*, c'est-à-dire que le mé-

rite de l'exécution s'y fait trop apercevoir, et l'emporte par trop sur celui du sentiment : ou bien il lui manque le charme, et la facilité qui procède ordinairement d'une heureuse inspiration.

TRAVAILLER, v. a. C'est faire un travail quelconque, et plus d'explication sur la signification usuelle de ce mot n'ajouteroit rien à l'idée si simple qu'il exprime.

Cependant on emploie ce mot dans un sens détourné de son usage naturel, comme lorsqu'on l'applique à exprimer certains effets qui ont lieu de la part de choses inanimées. Aussi dit-on par metastase, qu'un bâtiment *travaille* lorsque, soit par vétusté, soit par défaut de fondations, ou par vice de construction, les matériaux se disjoignent ou sortent de leur aplomb, les voûtes s'écartent, les plafonds s'affaissent, etc.

On dit aussi du bois qu'il *travaille*, lorsqu'ayant été employé vert, ou ayant été mis en œuvre dans quelque lieu trop humide, il se retire ou se gauchit, en sorte que les panneaux s'ouvrent et se cambrent, les languettes quittent leurs rainures, et les tenons leurs mortaises.

Dans le langage du bâtiment, il y a pour les ouvriers plus d'une manière de *travailler*, qu'on distingue par l'addition de différens mots, et l'on dit :

Travailler a la journée. (*Voyez* Journée.)

Travailler a la pièce. C'est faire de certains ouvrages d'une nature ou d'une mesure semblables entre eux, et qui permettent de leur affecter d'avance un prix déterminé. Tels seront des chapiteaux, des bases, des balustres, etc., que l'on doit exécuter pour un prix convenu.

Travailler a la tache. C'est, pour un prix convenu, faire une partie d'ouvrage, comme la taille d'une pierre, selon le dessin donné d'architecture ou de sculpture.

Travailler a la toise. C'est marchander, avec l'entrepreneur ou le bourgeois, la toise courante ou superficielle de différens ouvrages, comme taille de pierres, gros ou légers ouvrages de maçonnerie, etc.

Travailler par épaulées. C'est reprendre peu à peu, et non de suite, quelque ouvrage par sousœuvre, ou fonder dans l'eau. C'est aussi employer beaucoup de temps à construire quelque bâtiment, parce qu'on n'a ni les matières ni les moyens de l'exécuter promptement.

TRAVAISON, s. m. On trouve ce mot employé par Blondel dans son *Cours d'architecture*, pour traduire le mot prétendu latin *trabeatio*, que d'autres ont francisé en disant *trabéation*. Ce mot toutefois n'est ni latin ni français.

TRAVÉE, s. f. Se dit généralement d'une espace qui est entre deux poutres, et qu'on remplit d'un nombre quelconque de solives. Ce mot vient du latin *trabs*, poutre.

Dans les églises gothiques surtout, on donne le nom de *travée* à ces galeries supérieures qui s'élèvent au-dessus des arcades des nefs. Il paroitroit que ce nom seroit venu des anciennes constructions en bois, où les intervalles des grosses poutres supportées par les piliers étoient remplis par des planchers formés de solives.

Travée de balustres. Est un rang de balustres en bois, en fer ou en pierre, placés entre deux piédestaux.

Travée de comble. C'est, sur deux ou plusieurs pannes, la distance d'une ferme à une autre, qui est remplie de chevrons des quatre à la latte. Cette distance est de 9 en 9 ou de 12 en 12 pieds, et à chaque *travée* il y a des fermes posées sur un tirant.

Travée de grille de fer. Rang de barreaux de fer, entretenu par les traverses, entre deux pilastres ou montans à jour, ou entre deux piliers de pierre.

Travée d'impression. C'est ainsi qu'on appelle, dans le toisé, la quantité de 216 pieds ou 6 toises superficielles d'impression, de couleur à l'huile ou à détrempe, à laquelle on réduit les planchers plafonnés, les lambris, les placards, et autres ouvrages de différentes grandeurs imprimés, pour en faire le toisé dans les bâtimens. Les *travées* des planchers apparens se comptent double, à cause d'une enfonçure de leurs entrevoux.

Travée de pont. (*Terme d'archit. hydraul.*) Partie du plancher d'un pont de bois, contenue entre deux files de pieux, et faite de travons soulagés par des liens ou contre-fiches dont les entrevoux sont recouverts de grosses dosses ou madriers, pour en porter le couchis.

TRAVERSE, s. f. Pièce de bois qui s'assemble avec les battans d'une porte, ou qui croise carrément sur le meneau montant d'une croisée.

On appelle aussi *traverses* des barres de bois posées obliquement et clouées sur une porte de menuiserie.

Traverse de fer. Grosse barre de fer qui, avec une pareille, retient par le haut et par le bas les montans de costiers et de battement, et les barreaux du ventail d'une porte de fer. Il y a de ces *traverses* qu'on met à hauteur de serrure pour entretenir les barreaux trop longs, et qui servent à renfermer les ornemens des frises et bordures de serrurerie. Les grilles de fer ont aussi des *traverses* qui en fortifient les barreaux.

TRAVERSINES, s. f. pl. (*Terme d'architect. hydraul.*) Espèces de solives qu'on entaille dans les

pilots, pour faire un radier d'écluse. (*Voyez* RADIER.)

On appelle maîtresses *traversines* celles qui portent sur les seuils.

TRAVERTIN, s. m. Sorte de pierre qu'on exploite dans les environs de Tivoli, et dont les principaux édifices de Rome antique et moderne, ont été construits.

TRAVONS, s. m. pl. (*Terme d'arch. hydraul.*) Ce sont, dans un pont de bois, les maîtresses pièces qui en traversent la largeur, autant pour porter les travées des poutrelles que pour servir de chapeau aux files de pieux. On les appelle aussi *sommiers*.

TRÈFLES, s. m. pl. Ce mot est la traduction du latin *trifolium*, sorte de plante ainsi appelée parce qu'elle a trois feuilles.

La sculpture d'ornement a mis cette plante au nombre de celles que sa forme rend d'une imitation facile, et susceptible d'un effet assez piquant, particulièrement dans les petites moulures. On multiplie ou l'on augmente l'effet de cet ornement en le découpant à palmettes ou en fleurons.

TRÈFLES DE MODERNE. Ce sont, dans les compartimens des vitraux, pignons et frontons gothiques, de petites roses à jour, faites de pierre dure, avec nervures et formées par trois portions de cercle ou par trois petits arcs en tiers-point.

TREILLAGE, s. m. Saumaise fait venir, avec beaucoup de vraisemblance, ce mot du latin *trichila*, que Columelle emploie pour désigner une treille de vigne.

Un *treillage* est un ouvrage fait d'échalas dressés et aplanis, qu'on lie carrément entre eux avec du fil de fer, et dont on forme des mailles de 5 à 7 pouces. On les établit ordinairement le long des murs des jardins, pour y attacher les vignes ou les arbres à fruit qu'on dresse en palissades. Les *treillages* sont peints ou en blanc, ou le plus souvent en vert, et à l'huile, pour la conservation des bois.

TREILLE, s. f. On donne ordinairement ce nom à un berceau soit en forme de voûte, soit en forme de plafond, fait de treillage, comme on l'a dit à l'article précédent, et qui reçoit quelquefois des plantes grimpantes propres à faire de l'ombre, mais le plus souvent des ceps de vigne. On les construit avec des perches de bois blanc. Les *treilles* servent de cabinets de verdure dans les jardins, et de lieux de retraite contre les ardeurs du soleil.

Sur la mosaïque de Palestrine on a représenté un très-grand berceau ceintré, formé par du treillage que recouvrent des feuilles de vigne, sous lequel on voit d'un côté des convives à table sur des lits, et de l'autre des joueurs d'instrumens. Dans plus d'une peinture d'arabesque antiques on a figuré de semblables *treilles*.

TREILLIS, s. m. Nom qu'on donne assez généralement à une clôture formée de mailles en fer ou en bronze. Telle est, par exemple, celle qui ferme l'ouverture qui est au-dessus de la porte du Panthéon à Rome; telles sont, dans les prisons, les fermetures de la plupart des fenêtres.

On distingue le *treillis* de la grille, en ce que ses barres sont maillées en losange comme celles d'un filet, au lieu d'être carrées.

Les Grecs appeloient *filet*, *δίκτυον*, ce que nous nommons *treillis*. La chambre qui renfermoit le corps d'Alexandre sur le char sépulcral qui le transporta de Babylone en Egypte, n'avoit pour clôture qu'un *treillis* en forme de filet d'or, de l'épaisseur d'un doigt, que Diodore appelle *δίκτυον*.

TREILLIS DE FIL DE FER. On donne ce nom à un châssis de verges de fer maillé, en petits losanges de gros fil de fer, qu'on met au-devant des vitraux. Tels sont les châssis ou *treillis* du bas d'un édifice pour empêcher que les vitres ne soient cassées par des coups de pierre; tels sont ceux qu'on met aux fenêtres élevées d'un dôme pour résister à l'impétuosité des vents, qui pourroient enfoncer les panneaux : on les place à quelque distance de la vitre.

TRÉMEAU. (*Voyez* TRUMEAU.)

TRÉMION, s. m. Barre de fer qui sert à soutenir la hotte ou la trémie d'une cheminée.

TRÉPAN, s. m. Outil dont on se sert dans le travail de la sculpture pour faire des trous. On en use surtout pour donner des noirs aux détails des ornemens.

TRÉPIED, s. m. du mot grec *τρίπους*, ou du latin *tripus*, signifie à trois pieds. On donna d'abord ce nom à une table circulaire reposant sur trois supports, pour la distinguer du *trapèze*, mot abrégé de *tétrapèze*, à quatre pieds. (*Voyez* TABLE.)

Rien ne fut plus commun dans les usages domestiques que ces tables à trois pieds. On en voit sur beaucoup de bas-reliefs antiques, et là ils accompagnent des lits de festins sur lesquels siégent les convives; leur plateau est chargé de vases, de fruits, etc.

Des emplois domestiques la table (comme on l'a vu à ce mot) passa aux usages religieux. On la plaça devant les simulacres des dieux, et elle servit à recevoir les offrandes de la piété. Les tables primitives de ce genre furent portatives. Les cérémonies religieuses admettant plus d'une espèce de sacrifice et de pratique expiatoire, on fit, dans le goût et dans la forme d'une table à trois pieds, des espèces de réchauds pour y brûler des parfums, ou des espèces de vases pour

les lustrations, et l'on donna généralement à tous ces objets le nom de *trépied*.

Il n'entre point dans l'objet de cet ouvrage de donner avec plus de détail l'histoire archéologique du *trépied* dans ses rapports avec les croyances mythologiques, avec les pratiques de la divination chez les anciens peuples, avec les attributs symboliques des diverses divinités.

Ici nous n'avons à le considérer que sous deux aspects : ou en lui-même, sous le point de vue de l'ornement; ou dans l'emploi qu'en fit l'architecture comme objet de décoration applicable aux édifices.

On ne sauroit dire de combien de manières la sculpture antique a varié les détails et le goût des *trepieds*, selon le genre de matière qu'on y employa. Nous ne parlerons ici des *trépieds* en or, dont on trouve les plus fréquentes mentions chez les écrivains, et dont aucun, comme on le pense bien, ne nous est parvenu, que pour constater l'importance qu'on mit jadis à ces ouvrages. Mais rien ne fut plus multiplié que les *trépieds* en bronze. Il est peu de collections d'antiques qui n'en renferment quelqu'un. De tous ceux qu'on connoit, les plus beaux, d'une sculpture la plus rare et du goût le plus ingénieux, sont sans contredit les deux que possède le Muséum de Naples, et qui furent découverts à Pompeï. Dans l'un, le brasier circulaire, orné de festons, est supporté ou censé l'être par les ailes de trois sphinx à corps de femme, qui reposent chacun sur une sorte de patte alongée, laquelle se termine en bas par un pied de chèvre, et qui dans sa hauteur est décorée de colliers et autres petits accessoires exécutés d'un travail aussi précieux que spirituel. Le brasier de l'autre *trépied*, qui sert de pendant au précédent, est supporté par trois termes priapiques, dont les corps se terminent en une patte alongée.

On voit que dans l'ordre religieux les *trépieds* furent très-réellement des autels. Aussi ne sauroit-on s'empêcher de reconnoître comme étant des *trépieds* les bases triangulaires sur lesquelles la sculpture en marbre élevoit souvent les fûts des candélabres. Tels sont les deux plus beaux qu'on admire au Muséum du Vatican, et dont la tige est ornée par étages de superbes rinceaux, jusqu'à la soucoupe, servant de récipient aux matières combustibles. (*Voyez* ce qui a été dit sur ces beaux ouvrages au mot CANDÉLABRE.)

Mais le *trépied* de marbre sans comparaison le plus remarquable pour sa composition, par la beauté comme aussi par la difficulté du travail, est celui du même Muséum, et que Piranesi a gravé avec un art qui en reproduit parfaitement le mérite. Il fut découvert en 1775, dans le terrain qu'on croit avoir été occupé par la ville antique d'Ostia. Sa conque ou sa cuvette est soutenue par trois montans quadrangulaires, qui se terminent dans le bas en patte de lion. Le haut de la cuve est formé par un bourrelet découpé en feuilles de laurier. Au-dessous règne une petite frise où l'on a sculpté, dans un ordre alternatif, deux dauphins avec une coquille, et deux griffons ailés avec un pot à feu. Le culot de la cuvette est en cannelure saillante. Chacun des montans dont on a parlé est orné dans sa hauteur d'une tigette en fleurs et en feuilles, et le compartiment supérieur est rempli par un bucrane. Entre les trois montans règne un tronc qui aboutit au milieu de la cuvette et finit par le bas, en manière de culot renversé. Rien de plus ingénieusement compliqué que l'ajustement de tous les objets qui remplissent le vide des trois montans, et qui nous apprennent que le *trépied* étoit consacré à Apollon. Vers le bas, ces montans sont réunis par une traverse qui va de l'un à l'autre. C'est de cette traverse que partent, avec beaucoup de goût, des branches d'acanthe qui figurent une lyre, à laquelle on voit suspendu d'un côté le carquois du dieu. Un serpent mêlé à cette composition, et dont la queue sort du tronc dont on a parlé, lorsque sa tête s'élève vers le sommet, complète l'ensemble des symboles d'Apollon. On ne sauroit trop faire remarquer, après la belle exécution de tous ces objets, la difficulté que dut occasioner un pareil travail en marbre, travail qu'on croiroit avoir dû appartenir plutôt aux ouvrages métalliques.

Les anciens employèrent souvent le *trépied* comme ornement symbolique en bas-relief dans la décoration des temples, et ils les placèrent encore en toute réalité, et de métal, sur plusieurs parties des édifices. Ainsi lisons-nous, dans Pausanias (liv. V, ch. X), qu'aux deux acrotères latéraux du fronton du temple de Jupiter, à Olympie, on avoit placé deux *trépieds* dorés. Le mot grec *lebes*, dont l'auteur se sert, signifie proprement *chaudière*, *bassin*. Mais cela même étant ce qui constitue particulièrement pour l'usage ce qu'on appelle *trépied*, nous croyons que surtout, pour la place qu'ils occupoient d'un côté et de l'autre du fronton, ces bassins devoient être élevés sur quelque support.

Rien ne fut aussi multiplié chez les Grecs que l'usage des *trépieds*. Les citations qu'on pourroit faire à cet égard sont innombrables. Un des emplois les plus ordinaires de cet objet, à Athènes, étoit d'être donné en prix à ceux qui avoient dirigé les concours choragiques. Aussi y avoit-il dans cette ville une rue qui s'appeloit la rue des *Trépieds*. C'étoit là que se trouvoient érigés les monumens de ces petites victoires. Ils consistoient en un édifice surmonté du *trépied* donné en prix à la tribu qui, dans la composition et l'exécution des chœurs, avoit obtenu les suffrages. Le monument aujourd'hui subsistant, qu'on appelle vulgairement la *Lanterne de Démosthène*, fut érigé par Lysistrate en l'honneur de sa victoire; et l'on voit encore au sommet de l'ornement dont il est couronné, les trous qui avoient servi à sceller le *trépied* de bronze qui fut le prix du vainqueur.

Le goût de l'antiquité de plus en plus répandu depuis quelques années a fait de nos jours transpor-

ter dans un grand nombre de meubles usuels la forme des *trepieds*. On l'applique non-seulement à des tables appelées *guéridons*, mais encore à certains ustensiles domestiques qui, pour l'usage que tout le monde sait, se composent d'une cuvette portée sur trois montans et d'un plateau intermédiaire, sur lequel on pose les vases et autres objets de toilette.

Il se fait de ces *trepieds* en bois precieux, quelquefois revêtus d'ornemens de bronze doré. Il s'en fait aussi en bronze. Ce genre de meuble entre volontiers dans les travaux de l'ebenisterie.

TRÉSOR, s. m. Sous le rapport de l'architecture, le mot *trésor* designe un local, un bâtiment destiné à la garde des deniers publics, et à mettre en réserve un assez grand nombre d'objets précieux, soit comme métaux, soit comme ouvrages rares, et qu'on desire mettre en sûreté.

Nous trouvons les plus anciennes mentions de bâtimens construits en Grèce pour servir de *trésors*, ou de dépôts, aux richesses des princes. Agamède et Trophonius avoient bâti pour Hyrieus, à Orchomène, un *trésor*, dans la construction duquel ils avoient pratiqué un secret dont eux seuls avoient connoissance. (*Voyez* Paus., liv. IX, ch. XXXVII.) Hyrieus s'apercevant que son argent disparoissoit, y dressa un piège où Trophonius fut pris. Un autre édifice du même genre, mais beaucoup plus célèbre, fut dans la même ville d'Orchomène le *trésor* de Mynias, que Pausanias vante comme une des merveilles de la Grèce, ouvrage, dit-il (*voyez* ibid.), aussi magnifique qu'il y en ait dans tout le reste du monde. Ailleurs le même écrivain (liv. IX, ch. XXXVI) s'étonne de ce que les Grecs avoient toujours plus admiré les merveilles étrangères que celles de leur propre pays, puisque (ajoute-t-il) leurs plus célèbres historiens ont décrit les pyramides d'Egypte avec la dernière exactitude, et qu'ils n'ont rien dit du *trésor* royal de Mynias, ni des murs de Tirinthe, qui n'étoient pas moins admirables que ces pyramides. Ce *trésor* étoit bâti tout en marbre. C'étoit une rotonde dont la voûte se terminoit en pointe, et avoit à son sommet une pierre formant la clef de toute la construction. C'est par erreur que quelques voyageurs ont donné le nom de *trésor* à un édifice circulaire ainsi construit en forme de *tholus*, qui subsiste encore aujourd'hui dans cette ville. Ce monument, dont quelques dessinateurs nous ont transmis la forme et les mesures, est trop inferieur à l'idée que Pausanias nous a donnée du *trésor* de Mynias, pour qu'on puisse s'y méprendre. Aussi, en lui supposant une aussi grande antiquité, est-il plus vraisemblable d'en faire le tombeau de ce roi, ou de tout autre personnage.

Au mot OPISTHODOME (*voyez* cet article), nous avons montré que ce qu'on appeloit ainsi dans plusieurs grands temples, tels que celui de Minerve à Athènes, étoit réellement un *trésor*, et avoit dû être non-seulement le dépôt des riches offrandes faites à la Divinité, mais le lieu où l'on gardoit et les sommes d'argent des amendes, et les fonds mêmes de l'Etat. Chandler a encore trouvé dans les fragmens de marbres et d'inscriptions du temple, des détails d'objets precieux et de valeurs que l'on avoit mises ainsi sous la sauvegarde du respect inspiré par l'enceinte sacrée qui les renfermoit. Dire qu'il y eut un autre local affecté à la garde des deniers de l'Etat, placé derrière le temple, c'est ce qu'on ne peut nier ni affirmer.

Mais le mot *opisthodome* étant le nom de la pièce postérieure du temple, et tous les écrivains étant d'accord sur la destination qu'on vient d'énoncer, l'autre opinion, qui n'est qu'une supposition, devient tout-à-fait improbable.

Il ne faut pas croire d'ailleurs que les finances des petits États de la Grèce aient eu besoin d'un aussi grand local que ceux qu'exigeroit aujourd'hui, dans de vastes États, la grande multiplication des espèces monnoyées.

Pausanias donne le nom de θησαυροι, *trésors*, à de petits edifices compris dans l'enceinte sacrée de l'Altis à Olympie, et où chaque ville tenoit en dépôt les offrandes, statues et objets votifs de tout genre qu'elle consacroit au dieu. Ces sortes de *trésors* devoient ressembler par leur destination, à ce que l'on appelle du même nom, dans plus d'un édifice religieux de notre temps, c'est-à-dire à ces locaux où l'on conserve dans des armoires, qu'on ouvre certains jours à la curiosité publique, les richesses des autels.

Autrefois, à Rome, le *trésor* s'appela *ærarium*, parce que la première monnoie avoit été de cuivre. Il y eut differentes sortes de *trésors*, selon la diversité ou des monnoies, ou des services auxquels les revenus publics étoient affectés. Pendant long-temps ce fut le temple de Saturne, situé sur la pente du Capitole, qui fut le dépôt général des fonds publics. Sous les empereurs il y eut plusieurs *trésors* séparés, avec differens noms. L'empereur avoit le sien. Il y avoit un *trésor* militaire. Les pontifes avoit aussi le leur.

Nous appelons aujourd'hui *trésors*, comme on l'a déjà dit, des dépôts curieux de vaisselle antique d'église, de reliquaires, d'objets rares consacrés par de pieux souvenirs, que l'on conserve dans des pièces garnies d'armoires, et mises sous la garde de quelqu'un des religieux, dans les couvens qui possèdent de ces curiosités. C'est ainsi que le *trésor* autrefois à Saint-Denis, et celui de la Sainte-Chapelle à Paris, montroient comme objets d'un prix inestimable en fait d'antiquite, la superbe coupe à deux anses d'agate sardoine autour de laquelle on avoit gravé en relief les mystères orgiques, et la très-grande agate sur laquelle est représentée l'apothéose d'Auguste et de Livie. Ces deux antiquites sont aujourd'hui au cabinet des antiques de la Bibliothèque du Roi, à Paris.

De nos jours l'on n'emploie plus le nom de *trésor* qu'avec l'épithète soit de *royal*, soit de *public*. Ce

n'est autre chose qu'un bâtiment comme tout autre, où se font les opérations de recette, de dépense et de comptabilité, et où l'on acquitte toutes les dépenses du gouvernement. Rien ne distingue cet édifice de tous les autres bâtimens consacrés à l'administration publique.

TRIANGULAIRE (Colonne). Nous avons vu, au mot Trépied, qu'il entroit dans la nature de l'objet décrit déjà sous ce nom, d'être d'une forme *triangulaire*. Cette forme ne dut pas être très-commune dans les ouvrages de l'architecture. On n'y trouve guère, à tous les corps qui supportent, d'autre configuration que la quadrangulaire et la circulaire. C'est aux frontons qu'est affectée surtout celle du triangle. Quant aux colonnes, il paroîtroit difficile d'en citer en forme *triangulaire*. Winckelmann parle seulement de deux pilastres ainsi taillés, qu'on voyoit de son temps dans les jardins du marquis Belloni à Rome. (*Osservazioni sopra l'architettura*, cap. II). Quant à celui qu'il cite (*Letter. sull' architettura*), sur l'autorité de Pausanias, comme ayant existé dans le temple de Jupiter Ammon en Lybie, il est bon de faire remarquer que l'écrivain grec (liv. IX, ch. XVI) ne dit ni pilastre, ni colonne. Il se sert du mot *stèle*. Or, ce qu'on doit entendre par ce mot s'applique de préférence à des pierres taillées en forme d'obélisques, et sur lesquelles on gravoit des inscriptions. Et sur la *stèle* du temple d'Ammon étoit gravée une ode de Pindare. Au reste, on ne doute pas qu'il y ait eu des obélisques ou des stèles *triangulaires*, cette forme ne pouvant guère convenir qu'à des monumens isolés.

TRIBUNAL, s. m. Dans l'antiquité on donnoit ce nom à un lieu élevé, ayant, dans les basiliques, la forme d'un hémicycle, et où étoient placés les siéges des magistrats qui rendoient la justice.

Il est à croire que le nom de *tribunal* vient de *tribun*. Les magistrats de ce nom tenoient leurs audiences dans la place publique, sur un siége élevé, et séparé de la multitude par une clôture.

On a donc donné aussi le nom de *tribunal* au siége du juge.

Dans les usages modernes, on appelle *tribunal*, non-seulement les bancs où les juges sont assis, la salle formant le parquet où ils se tiennent, et l'auditoire où le public est admis, mais encore le bâtiment qui renferme les différentes pièces nécessaires à l'administration de la justice.

TRIBUNE, s. f. On emploie ce mot sous des acceptions différentes, et on l'applique, en français, à des objets assez divers.

Il est probable que ce mot a la même origine que le mot *tribunal*. On a vu que c'étoit un lieu élevé, d'où le tribun prononçoit ses jugemens. Tout lieu élevé d'où l'on parle, ayant une ressemblance avec le lieu d'où le juge dictoit ses arrêts, il fut assez naturel d'en transporter la dénomination à un autre ordre d'usage. Les Romains appeloient *suggestum* le lieu élevé d'où les généraux et les empereurs haranguoient le peuple. Ils avoient donné le nom de *rostrum* à celui qui servoit aux orateurs dans le *forum*, parce qu'il avoit la forme d'un *rostrum* ou d'une proue de vaisseau, la place publique ayant été décorée de semblables proues, monumens de la première victoire navale des Romains sur les Carthaginois. Les modernes ont appelé ce *rostrum*, *tribune aux harangues*.

Le mot *tribune* fut donc affecté très-anciennement, dans la langue française, à tout lieu élevé et dressé pour prononcer des discours. De là ces locutions, l'*éloquence de la tribune*, *discours fait pour la tribune*, *homme de tribune*. Quelques usages nouveaux ont consacré de plus en plus l'emploi du mot *tribune* dans le même sens.

Ce mot a été transporté à la désignation des lieux où, dans la religion chrétienne, les ministres de la parole évangélique enseignent le peuple et débitent leurs sermons. L'on dit la *tribune sacrée*, pour désigner ce qu'on appelle plus ordinairement la *chaire*, *cathedra*, siége élevé d'où l'on enseigne. On peut conclure de là que les mots *tribune* et *chaire* expriment au fond la même chose, en généralisant l'idée de leur emploi, comme étant le lieu ou le siége d'où l'on parle et d'où l'on enseigne.

C'est pourquoi les premières chaires, dans le christianisme, furent faites à l'instar d'une *tribune* à deux rampes (*voyez* Chaire), et c'est encore à cette forme que le bon sens et le bon goût forcent de revenir, en architecture, quand on cherche la composition qui offre à la fois le plus de vraisemblance, de noblesse, de solidité, et l'autorité des plus anciens exemples.

On donne aussi le nom de *tribune*, peut-être par une certaine analogie de forme ou d'apparence, à certains locaux généralement élevés, soit dans de grandes salles, soit dans les églises, soit en d'autres lieux d'assemblée publique, pour des fêtes, ou des cérémonies quelconques, et qui sont destinés à des places de réserve pour un nombre donné de personnes, ou à contenir des orchestres de musiciens, et que l'on décore de tapisseries.

TRICLINIUM. Ce mot latin, formé du grec, signifie *trois lits*. On donnoit aussi ce nom, chez les Romains, aux lits mêmes sur lesquels on mangeoit, parce qu'ordinairement il n'y avoit place sur chaque lit que pour trois personnes. Mais généralement on appeloit *triclinium* ce que nous appelons *salle à manger*. Vitruve toutefois nous apprend qu'on donnoit encore à ces salles le nom d'*œci* et d'*exedræ*. Nous avons rendu compte ailleurs de ces trois sortes de salles et des variétés de leur architecture, selon les épithètes qu'on ajoutoit à leurs noms, épithètes empruntées des noms de différentes villes. (*Voyez* Salle *à manger*.)

TRIGLYPHE, s. m. Ce mot est le même en français que *triglyphus* en latin, et *triglyphos* en grec. Il signifie, en architecture, un ornement qui se compose de trois *glyphes*, c'est-à-dire trois gravures ou rainures. On sait, et il a été dit à plus d'un endroit de cet ouvrage, que cet ornement étoit exclusivement appliqué à la frise de l'ordre dorique, celui des trois ordres qui a le plus fidèlement conservé les titres originaires de l'art de bâtir en Grèce. (*Voyez* Architecture, Dorique, Frise, etc.)

Nous ne répéterons donc point ici les preuves données à beaucoup d'autres articles, de l'imitation que firent les Grecs de la bâtisse primitive en bois, dans leur architecture en pierre, et de la transposition évidente des détails de la charpente, dans le travail de matières plus solides. Rien, en effet, n'est plus évident, et le *triglyphe* seul, par la place qu'il occupe sur l'architrave, par ses formes et ses détails, s'annonce clairement, comme représentant les bouts des solives du plancher.

Il y a sur l'origine de sa forme et ses détails deux opinions qu'on peut admettre indifféremment, chacune ayant le degré de vraisemblance que de semblables analogies peuvent comporter.

Les uns prétendent que les trois *glyphes*, ou rainures du *triglyphe*, sont la tradition des entailles que l'on faisoit jadis sur le bout des poutres, pour l'écoulement des eaux, dont les gouttes se voient encore au-dessous de la bande qui sépare les *triglyphes* de l'architrave. Les autres veulent que le *triglyphe* ait été originairement un ornement de rapport, pour cacher les extrémités de la solive, et ils en donnent pour preuve qu'à certains temples doriques bâtis en pierres, comme on le voit à Pæstum, il y a de semblables *triglyphes* incrustés après coup dans la pierre, au lieu d'y avoir été originairemeet sculptés dans la masse.

Qu'importe, dirons-nous, l'une ou l'autre opinion? Le fait en question est tout-à-fait étranger à l'objet qu'il faut constater, savoir, que le *triglyphe*, dans l'ordre dorique, est la représentation ornée du bout de solives de la construction primitive en bois.

Le *triglyphe* se compose donc de deux canaux taillés le plus souvent en biseau, séparés chacun par un listel montant. De chaque côté de ces deux montans sont encore deux demi-canaux. Les listels montans et les canaux aboutissent à une bande qui règne dans toute la longueur de l'entablement. Sous cette bande sont sculptées les gouttes, faites ordinairement en forme de petits cônes, au nombre de six, quelquefois seulement de cinq. Le *triglyphe* a encore ce qu'on appelle son chapiteau; c'est une petite bande qui le surmonte.

La distribution des *triglyphes*, dans la frise dorique, a été l'objet de beaucoup de diversités d'opinions, et, à ce qu'il paroît, de difficultés dans l'antiquité même, puisque Vitruve nous apprend que plus d'un architecte avoit préféré l'emploi de l'ionique, dans les colonnades des temples, pour éviter l'embarras de l'ajustement régulier des *triglyphes* avec les diamètres des colonnes et les entrecolonnemens. Rien de plus facile que cet ajustement, lorsqu'on lui subordonne, comme cela doit avoir lieu, la disposition et le nombre des colonnes, en sorte que chaque *triglyphe* corresponde exactement à l'axe de chaque colonne, et au milieu de chaque entrecolonnement, de manière à avoir, entre deux *triglyphes*, une seule métope exactement carrée. Mais si l'on est tenu, n'importe par quelle raison, d'avoir des entrecolonnemens plus larges qu'il ne faut, pour l'espace d'un *triglyphe* et de deux métopes, on conçoit que la régularité ne peut plus se rencontrer avec de tels espacemens. Une autre difficulté de la distribution des *triglyphes*, dans la frise dorique, a été la nécessité de faire porter le *triglyphe* de chaque extrémité d'une frise sur l'axe ou le milieu du diamètre de la colonne d'angle. Deux systêmes, l'un chez les Grecs, l'autre chez les Romains et les modernes, ont eu lieu à cet égard.

Il nous est prouvé, par l'universalité des temples d'ordre dorique en Grèce, que les architectes flanquèrent l'angle de la frise par un *triglyphe*, qui dès-lors ne répondoit plus au milieu du diamètre de la colonne d'angle. Pour rendre l'irrégularité de cette disposition moins sensible, il convenoit de la faire partager aussi à la métope qui précédoit ce *triglyphe*; ainsi voyons-nous que cette métope se trouve elle-même portée, beaucoup plus que les autres et presque en entier, à l'aplomb de la colonne d'angle. Sans cela il eût fallu la faire infiniment plus large que le reste des métopes, ce qui auroit, dans cette distribution, produit un mécompte frappant. Au lieu de cela on gagna cet intervalle en donnant de proche en proche un peu plus de largeur aux *triglyphes* et aux métopes qui vont terminant de chaque côté la frise. Il nous paroît que les architectes, par cette méthode, firent, comme en bien d'autres cas, c'est-à-dire qu'ils considérèrent la disposition de la frise dorique de leurs temples uniquement en elle-même, et selon ce qui leur parut le plus conforme à son meilleur effet, sans s'inquiéter du manque de correspondance absolue avec les axes des colonnes ou les entrecolonnemens.

Vitruve enseigne une autre méthode, qui paroît plus naturelle, c'est de placer le dernier *triglyphe* avant l'angle, à l'aplomb du milieu de la colonne d'angle, et de laisser ainsi en face, ainsi qu'en retour, une moitié de métope faisant l'angle. Cette méthode a été suivie par tous les architectes modernes, et véritablement, lorsque l'on ne remplit point les métopes de figures ou d'ornemens, et qu'on les tient lisses, on est porté à préférer ce systême.

Il seroit possible que l'usage de sculpter des figures sur les fonds des métopes ait fait désirer de n'avoir point à couper un sujet ou à ployer un ornement, partie sur un côté, partie sur l'autre de la

métope d'angle. Il se pourroit encore que ces *triglyphes*, placés aux angles de la frise, aient paru en terminer mieux la ligne, et donner une apparence plus grande de solidité à cette portion de l'entablement.

Piranesi, partant du principe originaire des *triglyphes* comme représentant les bouts des solives, a consacré plus d'une planche à la démonstration de ce système (dans sa *Magnificenza de Romani*). Il fait voir comment on peut supposer que des solives auroient pu être placées de manière à ce que les quatre côtés d'un temple à colonnes, par exemple, auroient reçu et montré des bouts de solives, tombant juste à l'aplomb de chaque colonne. Il suppose qu'à cet effet un rang de solives auroit été placé en travers d'un autre, par le moyen d'entailles pratiquées dans la moitié de l'épaisseur de chacune à l'endroit où elles se rencontrent, ce qui auroit formé comme un plancher en gril. Cette hypothèse est faite pour répondre à ceux qui, d'après l'usage sans doute plus ordinaire de n'employer dans les plafonds qu'un seul rang de solives, condamneroient l'emploi des *triglyphes*, représentant des bouts de solives aux deux côtés qui, dans la réalité, n'en auroient pas pu avoir. Cet arrangement de solives qui se croisent sert encore d'argument contre le système des *triglyphes* sur l'angle, puisqu'il ne seroit pas possible à deux bouts de solives effectives de se rencontrer à l'angle.

Il y a dans toutes ces matières certaines vérités qu'on fausse à force de les presser par une réalité trop matérielle. Ce que l'architecture a trouvé d'objets ou d'idées à transporter des bâtimens de bois dans les édifices de pierre, ne sauroit se comparer au modèle impérieux des formes et des proportions que la nature offre aux autres arts dans l'imitation des corps. L'imitation d'ouvrages, qui sont déjà le produit plus ou moins arbitraire des besoins d'un genre de bâtir, n'a jamais pu enchaîner le goût de l'artiste à une répétition formelle. La transposition dont nous avons tant de fois parlé en ce genre, n'est qu'une métaphore, qui, comme telle, doit se borner à l'esprit de la chose, à une approximation libre, comportant plus d'une restriction, et plus d'une modification. Ainsi, les Grecs eux-mêmes, auteurs de cette transformation, l'ont-ils comprise et pratiquée, et la liberté qu'ils se sont donnée dans la distribution de la frise dorique nous en est une preuve.

Tel est toutefois le double écueil où il est facile de tomber dans le genre d'imitation mixte qui appartient au système de l'architecture. Le bon sens conduit par le goût, et le goût réglé par la raison, peuvent seuls préserver de l'abus qui, d'un côté comme de l'autre, environne cette imitation. La servilité mettra des bornes inutiles et importunes aux dispositions de l'architecte, et l'entière indépendance le poussera dans les champs sans bornes du caprice.

Déjà dans l'antiquité (romaine du moins) nous voyons l'ancienne distribution des *triglyphes*, et leur accord avec les diamètres et les entrecolonnemens, devenus tout-à-fait arbitraire. Ainsi le temple dorique de Cora nous fait voir trois *triglyphes* dans un seul entrecolonnement, et le côté droit du temple a un entrecolonnement qui en renferme quatre. On voit bien que cela dut procéder d'un espacement entre les colonnes plus grand que le caractère de l'ordre dorique ne le comporte. (*Voyez* l'article Cora.) Mais on doit croire qu'il dut arriver à cet ornement de la frise dorique, comme à beaucoup d'autres, de perdre avec le temps sa signification primitive. Il est à peu près indispensable que la chose arrive ainsi, par l'habitude qu'on prend d'introduire indistinctement, et sans égard au sens et à l'esprit de chacun, presque tous les ornemens des édifices, sur beaucoup d'objets étrangers aux convenances de l'architecture.

De cet emploi purement arbitraire, quelques-uns ont conclu que l'origine des *triglyphes*, en la supposant véritable, n'imposoit pas l'obligation d'en respecter bien fidèlement la disposition. Mais que prouvent des *triglyphes* taillés sous des corniches de piedestaux, comme on en voit dans l'antiquité romaine, ou sur des sarcophages, à l'instar du célèbre tombeau de Scipion, découvert il y a une cinquantaine d'années aux environs de Rome? Que de choses les sculpteurs d'ornement et les décorateurs n'admettent-ils pas dans leurs ouvrages pour le seul agrément, et sans plus d'importance, que n'en demandent des objets auxquels on s'est habitué à n'imposer d'autre obligation que celle de plaire aux yeux!

Les hommes ne font guère en général, dans leurs inventions, que des emprunts d'un ordre de choses à un autre. L'architecture elle-même repose sur des assimilations d'emplois, de formes, de rapports. On ne sauroit donc ni empêcher, ni peut-être trouver mauvais, qu'un grand nombre d'objets et d'ouvrages de besoin, de luxe ou de goût, aient été chercher dans les besoins, le luxe et le goût de l'architecture dont ils dérivent, des motifs d'ornement, des analogies de formes, qui, par le fait même de la transposition qu'ils subissent, perdant la vérité primitive de leur emploi dans l'original, doivent être jugés dans la copie d'une manière tout-à-fait relative. Si un sarcophage, par exemple, a son couvercle taillé en fronton, ira-t-on exiger de cette couverture des rapports de proportion avec les colonnes qui semblent le supporter, comme on le fera pour un édifice? Conclura-t-on de l'exiguïté des colonnes rapetissées, qu'il sera permis à un péristyle réel d'avoir les désaccords et les irrégularités de la copie capricieuse que le hasard en a faite? Nul sans doute ne tirera de là ces conséquences absurdes. Il en sera de même des membres d'entablemens, dont on couronne une multitude de petits monumens, comme autels, cippes, piédestaux, meubles, etc. Qu'on y place arbitrairement des mutules, des modillons, des denticules, des *triglyphes*, des métopes; rien à conclure

de là en faveur d'un emploi également arbitraire de toutes ces choses dans l'architecture.

Mais ici le comble de la déraison seroit de prétendre, comme quelques-uns l'ont fait, que puisque ces membres et ces détails d'ornement sont au fond insignifiatifs, et tout-à-fait arbitraires, dans les emprunts qu'on en a faits à l'architecture, ils doivent être considérés de la même manière dans les édifices.

En fait de goût, il faut bien se garder de tirer avec rigueur les conséquences des conséquences. Ce qui ne seroit pas toujours exact, à l'egard des vérités qui reposent sur des faits positifs, deviendroit tout-à-fait absurde, appliqué à des choses de sentiment, dont la vérité morale n'est soumise à aucune évidence matérielle. L'espèce d'imitation qui fait le charme et le mérite de l'architecture grecque n'a point, comme nous l'avons répété bien des fois, de principe absolu et reposant sur une nécessité physique. Elle n'est autre chose qu'un accord du goût et de la raison. On la fera disparoître dès qu'on voudra la juger par le goût sans la raison, ou par le raisonnement sans le goût. Voilà pourquoi cette sorte d'imitation analogique, n'ayant rien de mathématiquement certain, comporte un assez grand nombre de conventions, sans lesquelles elle cesseroit d'être possible, ou ne le seroit qu'en devenant absurde et ridicule. Dès qu'il faut y admettre des conventions, voilà le goût appelé à lui donner des règles. Mais les règles du goût ne sont obligatoires que pour le sentiment. Rien, en ce genre, ne se démontre à la raison, qui n'est pas l'organe propre à discerner ces choses. Or, l'imitation dont il s'agit, ne pouvant et ne devant être ni copie, ni répétition positive de son modèle, comporte un assez grand nombre d'exceptions, ou, pour mieux dire, de libertés, dans les ressemblances qu'elle produit. Et il suffit d'examiner l'emploi seul du *triglyphe*, et son application à l'architecture la plus régulière, pour voir que cette représentation des solives, en tant que commémoration du système de la construction primitive en bois, n'a lieu qu'à la faveur de plus d'une licence.

Nous convenons que dans cet autre degré secondaire de l'imitation d'une imitation (je veux dire l'emprunt fait, pour un meuble, des parties du système propre à l'architecture) l'esprit de l'ornement a pu enchérir de licences et d'exceptions, sur celles de son modèle. A cet égard c'est encore au goût qu'il appartient d'évaluer ou de régler le nombre et la mesure des libertés que l'artiste en ce genre se permettra. Mais on comprend, d'après cet etat de choses, combien il seroit ridicule de faire ici intervenir la raison toute seule, En effet, par un étrange abus de raisonnement, au lieu de conclure (peut-être trop sévèrement) des règles de l'architecture réelle, au devoir de les adopter dans de simples copies fictives de cet art, on se feroit des licences accordées, si l'on veut, par l'usage à des fictions sans conséquence, un argument pour les autoriser dans des monumens sérieux, et par conséquent pour y détruire le système imitatif qui en fait le charme et un des principaux mérites.

TRINGLE, s. f. On appelle le plus souvent ainsi une verge de fer menue, ronde et longue, qui, encastrée et scellée en divers endroits, mais communément au-dessous des corniches et en avant des fenêtres, sert de conducteur aux anneaux qui font mouvoir les rideaux, les tapisseries et draperies, dont on use pour les besoins tant intérieurs qu'extérieurs des maisons et autres bâtimens.

En menuiserie on a donné, par analogie, le nom de *tringle* à une baguette équarrie, longue, plate et étroite, qui sert quelquefois à remplir un petit vide, d'autres fois à former, comme pièce de rapport, une portion de moulures et de profils dans un panneau ou ailleurs.

Plus d'une sorte de marchands appellent aussi *tringle* une pièce de bois longue et étroite, garnie de clous, de crochets ou de chevilles, auxquelles on suspend des marchandises.

TRINGLER, v. a. Tracer, sur une pièce de bois, une ligne droite avec un cordeau frotté de pierre blanche ou rouge pour façonner cette pièce.

TRIOMPHAL. (*Voyez* Arc.)

TROCHILE. (*Voyez* Scotie.)

TROMPE, s. f. On a donné à ce mot, dans la construction, plus d'une étymologie, dont aucune ne paroit fort satisfaisante. La moins probable est peut-être celle qu'on trouve dans certains lexiques. La *trompe* est ainsi nommée, dit-on, parce qu'elle trompe ceux qui la regardent, et qui ne connoissent point l'artifice de son appareil. On suppose avec plus de vraisemblance que ce nom lui auroit été donné par une sorte d'analogie de configuration, avec la forme d'une espèce de *conque* marine qu'on appelle *trompe*.

Quoi qu'il en soit, la *trompe*, en architecture, est une portion de voûte tronquée, en saillie, dont les pierres posées en encorbellement, ou ce qu'on appelle en *porte-à-faux*, servent d'appui à un corps de construction quelconque, qui semble reposer sur le vide.

L'usage des *trompes* fut extrêmement commun, en France, dans toutes les bâtisses du moyen âge, et s'est perpétué jusqu'au dix-septième siècle, où le goût de l'architecture antique, devenu général, relégua cette sorte de construction dans la classe des caprices, à moins que quelque nécessité n'en provoquât l'emploi selon le besoin de certaines localités.

On croit voir que cette forme de support dut être d'un emploi naturel et fréquent, dans les anciens châteaux forts, pour l'établissement des guérites ou védètes qui, s'appliquant aux angles des murs ou aux

tours des bastions, se trouvoient comme suspendues en l'air. Les habitations particulières participèrent naturellement des usages des châteaux. La *trompe* avoit l'avantage de donner aux intérieurs, des pièces circulaires en saillie, ce qui étoit un agrément pour la vue. Elle offroit une économie de travail et de matériaux, puisqu'elle dispensoit de donner aux pièces ainsi surajoutées en dehors des bâtimens, et aux étages supérieurs, toute la hauteur des constructions que leur position auroit exigées, et supprimoit les frais de fondations. Dans les maisons situées aux angles des rues, la *trompe* permettoit d'y établir un corps avancé, qui, porté en l'air, ne prenoit aucun espace à la voie publique. Ajoutons que l'usage de bâtir les étages en surplomb, les uns sur les autres, dans les maisons construites en bois, telles qu'on en voit encore en beaucoup de villes, avoit accoutumé à chercher ainsi dans le vide une extension de local dont on avoit besoin. Or la *trompe* est précisément en pierre, et, dans la construction par appareil, une imitation de cette pratique de surplomb ou d'encorbellement propre à la bâtisse en bois.

Il est beaucoup plus facile de dire ce que les Grecs et les Romains ont fait en architecture et en construction, d'après les ouvrages qui subsistent encore d'eux, que de dire ce qu'ils n'ont pas fait, vu le peu qui nous reste, en tout genre, de leurs ouvrages. Cependant je crois, d'une part, qu'il est permis d'avancer qu'il ne subsiste, dans les restes de leurs édifices, aucun exemple de *trompe*, et de l'autre, qu'on peut présumer, d'après l'esprit et le système de leur art de bâtir, qu'ils n'usèrent point de ce procédé de support. Effectivement c'est pendant le moyen âge, dans les contrées du nord, et sous le règne du goût gothique, que nous voyons l'usage des *trompes* extrêmement multiplié. La bâtisse gothique emprunta beaucoup plus qu'on ne pense, et de ses pratiques et de ses procédés, aux bâtisses en bois telles qu'elles se faisoient et se font encore aujourd'hui dans le Nord. Rien de plus naturel et de plus commun, dans l'emploi du bois, que de faire soutenir les corps avancés dont on a besoin, comme balcons, auvents, etc., par des perches qui, au lieu de poser perpendiculairement sous l'objet qu'elles supportent, se placent au contraire dans un plan incliné du bord de l'objet en saillie au pied du mur. Cette pratique n'a pas cessé encore d'être usuelle dans les bâtimens rustiques. Ce système de support en porte-à-faux est en petit celui des consoles, des modillons, des culs-de-lampes. Eh bien! la *trompe* a trouvé là son modèle. L'art du trait, dans la construction, s'est emparé de cette imitation, et a cherché le moyen de lui donner la plus grande solidité.

Nous voyons encore en France, dans le seizième siècle, les architectes tirer gloire de leur habileté à construire des *trompes*. Philibert de Lorme se fit de la réputation en ce genre : on cite encore aujourd'hui, et l'on admire à Lyon, rue de la Juiverie, la construction en pierre de deux *trompes*, dont la coupe est d'un trait savant, et fut pour le temps d'une exécution hardie. Leur saillie est considérable, eu égard à la place qu'elles occupent. L'une est biaise, rampante, surbaissée et ronde par-devant (ou convexe), et elle a en saillie les trois quarts de sa circonférence. L'autre, à l'angle opposé du même bâtiment, est également convexe, et son porte-à-faux n'est pas moins saillant. Chacune de ces deux *trompes* supporte un cabinet en corps avancé, sur une galerie suspendue, formée d'arcades ou de piédroits ornés d'un ordre ionique, qui sert de communication aux deux cabinets. Nous lisons qu'il y avoit au château d'Anet une *trompe*, qui fut démontée de l'endroit où Philibert de Lorme l'avoit bâtie, pour servir de cabinet au roi Henri II, et remontée en une autre place, avec beaucoup de soin, par Gerard Vyet, architecte du duc de Vendôme. On trouve citée par d'Aviler, une *trompe* d'encoignure construite au bout du pont de pierre sur la Saône à Lyon, ouvrage d'un architecte nommé Desargues, qui fit preuve dans cette construction d'une grande capacité.

L'usage des *trompes* a diminué sensiblement et progressivement depuis deux siècles. Presque toutes celles qui existoient ont disparu, soit par l'effet de l'agrandissement des villes, des rues et des habitations, soit par la démolition des anciennes constructions. On auroit quelque peine à en citer de modernes, qui fussent le résultat du goût ou même du caprice. Si l'on en trouve quelqu'une due à de nouvelles constructions, il faut que quelque raison locale en ait nécessité l'emploi. Telle est en effet celle qui fut construite vers le milieu du dernier siècle, au chevet de la grande église de Saint-Sulpice, à laquelle on voulut ajouter la chapelle circulaire de la Sainte-Vierge, en prolongement du corps déjà terminé de l'édifice. Il est visible que, pour ne pas empiéter sur la voie publique, l'architecte imagina de faire porter la saillie extérieure de sa rotonde sur une grande *trompe* concave, en manière de coquille.

On donne divers noms aux *trompes*, selon les variétés de forme ou de détail de construction et d'emplacement qui les distinguent. Ainsi on nomme :

TROMPE DANS L'ANGLE, celle qui occupe un angle rentrant. Philibert de Lorme en avoit fait une à Paris, dont il a donné la figure dans son *Traité d'Architecture* (liv. IV., ch. 2).

TROMPE DE MONTPELLIER, est celle qui, dans un angle rentrant, est construite en tour ronde, et diffère des autres par cela qu'elle a de hauteur deux fois la largeur de son ceintre. Il paroît que ce nom lui est venu de deux *trompes* ainsi construites dans la ville de Montpellier.

TROMPE EN NICHE. *Trompe* concave en manière de coquille, et qui n'est pas réglée par son profil. On la nomme aussi *trompe sphérique*.

Trompe en tour ronde. C'est celle dont le plan sur une ligne droite est un demi-cercle, et qui est faite en manière d'éventail.

Trompe plate, est celle qui, dans un angle rentrant, forme par son plan un carré ou un trapèze.

Trompe à pans. Celle qui est dans un angle rentrant, et dont le plan est une partie de polygone.

Trompe rampante. Celle dont la naissance est une ligne inclinée.

Trompe réglée. *Trompe* qui est droite par son profil.

Trompe sur le coin. C'est une *trompe* qui porte l'encoignure d'un bâtiment, pour faire un pan coupé au rez-de-chaussée.

TROMPILLON, s. m. Petite trompe. (*Voyez* Trompe.)

Trompillon de voute. Pierre ronde qui sert de coussinet aux voussoirs du cul-de-lampe d'une niche, et à porter les premières retombées d'une voûte. Il y a de ces *trompillons* sous les quartiers tournans et les paliers des escaliers voûtés en arc de cloître.

TRONC, s. m. C'est, comme chacun sait, le nom qu'on donne à cette partie de l'arbre ordinairement verticale, qui naît des racines, porte les branches, et est cylindrique.

On a, par une parfaite analogie de la ressemblance de sa forme, donné son nom aux fûts des colonnes, et cela indépendamment de l'opinion, que les *troncs* d'arbre auroient pu être les colonnes primitives dans la naissance de l'art. On dit au reste plus volontiers un *tronc* de colonne, pour exprimer un reste ou un fragment de colonne, et ce qu'on appelle colonne tronquée. (*Voyez* Tronçon.)

On appelle aussi *tronc*, en architecture, le dé d'un piédestal.

TRONCHE, s. f. C'est, en charpenterie, une grosse pièce de bois de peu de longueur, dont on peut tirer une courbe rampante d'escalier, ou un noyau recreusé.

TRONÇON, s. m. Se dit, en architecture, de tout morceau de marbre, de bronze, ou de pierre servant à former le fût d'une colonne. Le *tronçon* diffère de ce qu'on appelle ici tambour, en ce que la colonne par *tronçons* n'est composée que d'un petit nombre de morceaux d'inégale hauteur, si l'on veut, tandis que les morceaux appelés tambours, par le fait seul de leur dénomination, n'ont guère d'autre hauteur que celle qu'on donne à l'instrument de percussion, connu sous le nom de tambour.

TRONE, s. m. Dans son acception actuelle, et selon l'usage aujourd'hui universel, on donne ce nom à un siége riche, élevé, ordinairement sous un dais, qui est la prérogative des rois, des princes, et des plus hautes dignités. Malgré la richesse d'ornemens, de broderies ou d'étoffes dont ce meuble royal est accompagné, il est assez rare que sa construction et sa composition se classent au nombre de celles que l'architecture compte dans ses attributions. C'est uniquement par le goût de quelques ornemens, par l'emploi des motifs ou sujets de décorations dépendans de son art, que l'architecte peut réclamer aujourd'hui soit l'invention, soit la direction de ces sortes de travaux. Ce fut jadis à bien plus juste titre, et sous bien plus de rapports, que cette brillante partie de l'art des anciens dut se trouver partagée entre des arts, dont les limites n'étoient pas aussi restreintes à l'égard de chacun d'eux, qu'elles le sont devenues chez les modernes. On va voir d'ailleurs, vu la multiplicité de ces monumens dans les temples, vu leur grandeur et la diversité de leur composition, que l'art de l'architecture dut présider en premier à leur composition, à leurs détails comme à leur ensemble.

Des trônes de divinités et autres monumens semblables dans les grands temples de l'antiquité.

Avant d'avoir été donné par métaphore aux dieux de l'antiquité, et appliqué à la décoration de leurs simulacres, le *trône*, dans les pratiques de la vie civile, avoit été simplement un siége d'honneur, dont usoient les hommes de condition libre. Ce qui le distinguoit des autres siéges, dit Athénée, c'étoit le marche-pied. Insensiblement il devint la prérogative des personnes constituées en dignité, des chefs des peuples, et des rois. Très-naturellement, dès qu'on voulut rendre sensible aux yeux, par les formes corporelles, les images des dieux, il n'y eut pas de meilleur moyen que celui de donner à leurs effigies les signes et les emblèmes que le grand nombre révère le plus. L'idée de la puissance céleste et du gouvernement du monde ne pouvoit être mieux exprimée que par l'image d'un monarque.

Ainsi l'opinion établie d'un roi des dieux, souverain du ciel et de la terre, avoit dû habituer les Grecs à se le représenter sous les traits, la forme, et avec les attributs extérieurs d'un roi assis sur un *trône*, le sceptre en main. Selon la hiérarchie polythéique, les autres dieux, quoique inférieurs, n'en étoient pas moins regardés comme souverains aussi, chacun dans son empire. Naturellement encore on leur déféra les accompagnemens et les marques sensibles de la royauté : Homère leur donne à tous dans l'Olympe des *trônes* d'or. Les artistes grecs n'eurent donc besoin d'aucune autre autorité que de celle de leurs poëtes, ni d'exemples étrangers pour asseoir leurs dieux dans des *trônes*.

Il y a, dans le langage des arts comme dans beaucoup d'habitudes sociales, une manière abréviative de désigner les choses, c'est de donner à la partie la

propriété d'être prise pour le tout. Ainsi voyons-nous que, dans les usages anciens comme modernes, le *trône* tout seul veut dire la royauté : seul aussi, après que l'idée de roi eut été transportée aux dieux, il désigna la Divinité. De là ces *trônes* vides et sans simulacre, que l'on plaçoit dans les temples, pour indiquer (comme Lucien nous dit que cela fut à Hiérapolis) le dieu dont on ne vouloit, ou dont on ne devoit point faire voir l'image.

On rencontre fréquemment de ces *trônes* isolés sur les monumens et dans les décorations antiques. Les peintures d'Herculanum nous montrent les *trônes* vides de Mars et de Vénus. On voit sur les médailles le *trône* de Junon caractérisé par l'oiseau de cette déesse. Un monstre marin fait reconnoître également pour être le *trône* de Neptune, celui qui fut découvert, il y a déjà long-temps, dans les ruines d'un temple antique à Ravenne, et qui est sculpté en bas-relief. Il fit partie d'une très-belle frise représentant, à ce qu'il paroît, une suite de tous les *trônes* des divinités sculptés avec beaucoup d'art. Les dieux sont absens, mais la sculpture les désigne par les emblèmes qui leur appartiennent. Paris possède un des fragmens de cette frise dont fut détaché le *trône* de Saturne qu'on admire au muséum royal. Il en existe plusieurs autres qui proviennent du même temple à Venise, à Rome et à Florence. De petits génies sont sculptés à côté de chaque *trône*, et portent les symboles de la divinité qu'on n'y voit pas.

Nous ne parlerons point ici de cette multitude de *trônes* votifs de toute grandeur et de toute matière, dont on trouve les mentions à toutes les pages de l'histoire ancienne. Ces notions sont uniquement du ressort de l'archéologie. Pour rester dans les limites du sujet de ce Dictionnaire, nous allons parcourir en abrégé une certaine série d'ouvrages auxquels les anciens donnèrent le nom de *trônes*, qui firent l'ornement de presque tous les grands temples, et qui, par leur masse, leur composition et leur décoration, appartiennent plus spécialement à l'architecture.

Rien en effet de plus fréquent dans le voyage de Pausanias, que les mentions qu'il fait de monumens composés d'une divinité principale assise dans un *trône*, autour duquel se groupent deux autres divinités, l'une à droite, l'autre à gauche, et toutes ensemble réunies sur un soubassement commun. Les médailles, les bas-reliefs, les pierres gravées nous en offrent beaucoup d'exemples, d'après lesquels il est facile de se figurer et de restituer en dessin les notions suivantes.

Ainsi, dans le temple de Junon à Mantinée, Praxitèle avoit fait les figures de Junon, de Minerve et d'Hebé, fille de Junon. Celle-ci étoit assise dans un *trône*, les deux autres lui servoient d'accompagnement.

Il y avoit à Tégée un magnifique temple bâti par Scopas, dont une semblable composition faisoit le principal ornement. Le même Scopas en fut le sculpteur, et il y représenta Minerve surnommée Alea, avec l'accompagnement de deux statues, celle d'Esculape et celle d'Hygica.

A Mégalopolis, dit Pausanias, on voyoit dans le temple périptère de Jupiter Sauveur, le dieu assis dans un *trône*. A l'un de ses côtés étoit la figure de la ville de Megalopolis. Celle de Diane Conservatrice étoit à sa gauche. C'étoit l'ouvrage de deux statuaires athéniens, Céphissodote et Xénophon.

Au temple de Jupiter Olympien à Patra, le dieu étoit de même dans un *trône*, au milieu des deux figures de Minerve et de Junon.

A Sicyone existoit, dans le temple de Bacchus, un monument du même genre. Le dieu étoit sculpté en or et ivoire, accompagné de bacchantes faites en marbre. Deux des peintures des thermes de Tite nous représentent ainsi Bacchus sur un *trône* entouré de bacchantes d'une manière qui répond avec beaucoup de ressemblance au monument de Sicyone.

Mantinée avoit un temple où Praxitèle avoit sculpté un groupe de Latone entre ses deux enfans, Apollon et Diane. Pausanias nous apprend par un seul mot à l'égard de ce groupe, ce qu'on doit en conclure à l'égard de tous ceux du même genre, bien qu'il l'ait passé sous silence ; c'est que ce *trône* s'élevoit sur un soubassement, *bathrum*, dont une face, la seule dont il parle, étoit ornée d'un bas-relief où l'on voyoit une muse et Marsyas jouant de la lyre. Or, nous verrons par la suite que les plus grands *trônes* reposoient ainsi sur des soubassemens ornés de toutes sortes de sujets en bas-relief.

On doit ranger dans la même catégorie d'ouvrages le *trône* d'Esculape et d'Hygiée, un des plus remarquables qu'il y eût à Argos. A leurs côtés étoient de même assises deux figures qu'on prenoit pour Xénophile et Straton, auteurs de ce grand monument, mais qui bien plus probablement furent les deux fils d'Esculape, Podalyre et Machaon.

Quand on connoît la brièveté et l'irrégularité des notions de Pausanias, qui s'étend quelquefois sur de très-petits détails, et d'autres fois donne à peine deux mots aux plus grands monumens, tels que le Parthénon d'Athènes, il est permis de suppléer à plusieurs de ses mentions évidemment incomplètes, par des descriptions plus étendues. C'est ce qu'on pourroit faire ici en rapportant un beaucoup plus grand nombre de passages sur les monumens dont nous parlons, si cette énumération ne devoit pas alonger trop cet article. Mais, avant de passer aux célèbres ouvrages qui paroîtront sans doute liés encore plus étroitement avec les formes et les combinaisons propres de l'architecture, je veux faire une dernière mention d'un *trône* de Jupiter à Rome, qui dut être une imitation de ceux de la Grèce, et dut, comme on va le voir, être porté sur un soubassement. Je tire cette notion de Tacite. Poppée, dit-il, étant accouchée d'une fille, le sénat ordonna qu'on plaçât des

figures de la Fortune en or, sur le trône de Jupiter Capitolin. *Et Fortunarum effigies aureæ, in solio Capitolini Jovis collocarentur.* Si par le mot *solio* il ne falloit entendre que le siége servant de *trône* à la statue de Jupiter, il seroit difficile d'imaginer comment ces statues de la Fortune auroient pu y trouver place. Si au contraire une estrade ou un soubassement, peut-être à plusieurs degrés, supportoit la masse du colosse dans son *trône*, on trouve alors à s'expliquer la chose au moyen d'un emplacement commode, pour recevoir les différentes sortes d'offrandes et de présens, dont toutes les causes politiques ou religieuses pouvoient environner le dieu.

Nous allons voir en effet que les *trônes* les plus célèbres sont décrits comme élevés sur des soubassemens.

Pausanias toutefois n'en fait pas mention dans la description du *trône* colossal de l'Apollon Amycléen; mais on va voir la raison qui dut rendre cette partie étrangère à la construction, ou, si l'on veut, à l'architecture de ce prodigieux monument.

Ce qui en fait la principale singularité, c'est que ce *trône* avoit été fait pour une idole qui ne pouvoit pas y être assise. Effectivement, l'Apollon Amycléen, simulacre des plus antiques et des premiers temps de l'art, consistoit en une sorte de colonnes de bronze haute de 30 coudées ou 45 pieds, à laquelle on avoit ajouté une tête, des mains et les extrémités des pieds. La tête étoit casquée; l'une des mains tenoit un arc, l'autre portoit une lance. Chaque année on revêtissoit le Dieu d'une tunique nouvelle. Ce fut plusieurs siècles après qu'on imagina de construire à cette idole gigantesque un siége qui dut être proportionné à sa mesure, et ce fut Batyclès de Magnésie qui exécuta ce grand ouvrage de décoration vers la soixantième olympiade, c'est-à-dire soixante ou quatre-vingts ans avant Phidias, qui trouva dans ce monument le type de son *trône* du Jupiter Olympien.

Faute de s'être rendu compte de toutes les particularités décrites par Pausanias, et de tous les détails des parties de cet ouvrage, faute encore de les avoir comparées avec toutes les notions de monumens semblables, qui ne laissent aucun doute sur la matière dont ils étoient formés, et sur le genre de leur composition, un célèbre archéologue (M. Heyne) avoit supposé que le *trône* d'Amyclée étoit de pierre, qu'il étoit construit en manière de niche, ou d'une grande chapelle, ainsi qu'il le dit. Je crois avoir prouvé (dans le *Jupiter Olymp.*, pag. 202), que ce dut être une simple construction en bois, dont la hauteur ne put pas être moindre, et dut être plus grande que celle de l'idole, c'est-à-dire avoir au moins 50 pieds d'élévation.

Il dut être été formé de grandes pièces de bois de charpente dans les montans de ses pieds, dans ceux du dossier, dans le plateau qui faisoit le siége, dans les traverses du bas et du couronnement. Le *trône*, c'est-à-dire le plateau du siége, étoit supporté en devant et en arrière par deux figures, sans doute groupées, des Heures et des Grâces, qui devoient être la continuation des pieds. Sur la traverse supérieure du dossier existoit une file de figures dansantes. Voilà ce qu'il pouvoit y avoir de figures en ronde bosse. Du reste, il faut, d'après la longue énumération de tous les sujets mythologiques, que l'artiste avoit multipliés dans cet ouvrage, regarder toutes les surfaces des montans et des traverses, comme des fonds à compartimens, remplis de bas-reliefs de rapport, ajustés et appliqués sur l'espèce de marqueterie dont les bois de charpente étoient recouverts. Qui voudroit en deviner davantage sur ce curieux monument, pourra consulter la restitution très-étendue qu'on a essayé d'en faire dans l'ouvrage déjà cité du *Jupiter Olympien.*

Nous avons dit que le *trône* d'Amyclée aura pu servir de modèle à Phidias dans la composition du *trône* d'Olympie. Il règne en effet, comme on peut le voir (en consultant l'ouvrage précité), la plus grande conformité entre eux, pour la composition de l'ensemble, l'esprit de la décoration et l'emploi des sujets d'ornemens.

Phidias avoit assis la statue de son Jupiter d'or et d'ivoire dans un *trône*, auquel, d'après les mesures probables du temple, et les autorités des écrivains, il est difficile de donner moins de 40 pieds de hauteur. Ce *trône* reposoit sur quatre pieds, mais entre les pieds existoit une colonne qui ne paroit pas avoir fait partie de la composition principale, et qui servit probablement à soulager le poids de la masse, et renforcer le plateau servant de siége au dieu. Il est possible même de conjecturer que ces petites colonnes hors d'œuvre ne s'élevoient entre les pieds que dans l'espace intérieur, et n'étoient que des accessoires tout-à-fait indépendans. La construction du monument étoit indubitablement composée de montans et de traverses en fort bois de charpente. Des traverses, très-probablement de même largeur que les montans, s'étendoient d'un pied à l'autre du *trône*, et quelques traverses aussi, dont toutefois la description de Pausanias ne parle point, parce que sans doute elles ne reçurent point d'ornemens, devoient réunir, surtout par le haut, les longs montans du dossier.

Cette masse reposoit sur un soubassement, autour duquel régnoit, à hauteur d'appui, un petit mur qui empêchoit d'approcher de trop près du monument.

Toutes les parties de cette construction, dont on vient de faire l'énumération la plus sommaire, étoient recouvertes de matières les plus précieuses, de peintures, de bas-reliefs, d'ornemens de tout genre, qui, comme les compartimens de ce qu'on appelle *l'arabesque*, se détachoient sur des fonds de diverses couleurs.

Au sommet de chacun des montans du dossier, d'un côté et de l'autre de la tête de Jupiter, étoient sculptés les groupes en ronde bosse des Heures et des

Grâces. Les bras du *trône* avoient pour support antérieur des figures représentant le Sphinx thebain, et chacun de ces Sphinx tenoit un jeune Thébain, qu'il étoit censé avoir enlevé.

Un fort grand nombre de Victoires étoit entré dans la composition de ce monument. La description nous dit qu'à chaque pied il y en avoit quatre, et encore deux au bas de chacun. Il est permis de présumer que ces quatre groupes de Victoires occupoient chacun au-dessus de la traverse du milieu l'espace entre cette traverse et le plateau du siége. Cette situation, très-analogue à la composition, répond en même temps à l'emploi que la description du *trône* d'Amyclée donne à de semblables groupes, savoir, de soutenir le *trône*. Dans cette hypothèse, ces quatre groupes ainsi placés, forment effectivement les véritables soutiens du *trône*. Quant aux deux autres Victoires, elles posoient sur la plinthe des pieds, et elles devoient s'y adosser.

Nous ne ferons point ici mention des divers sujets de bas-reliefs répandus sur toutes les surfaces des montans, des traverses et des plates-bandes du *trône*. Nous renvoyons pour tous ces détails, ainsi que pour ceux du *trône* d'Amyclée, à notre ouvrage du *Jupiter Olympien*, où toutes ces choses sont expliquées par le discours et par le dessin.

Le soubassement du *trône* de Jupiter n'en étoit pas la partie la moins ornée ; mais la plus riche peut-être fut encore le marche-pied de la statue, supporté par quatre lions d'or et orné de bas-reliefs. Le petit mur d'enceinte avoit sur trois de ses côtés des peintures de Panænus.

L'intérieur autour du soubassement étoit pavé en marbre, et offroit un bassin avec rebord en marbre blanc, qu'on remplissoit d'huile pour préserver l'ivoire, dont se composoit en partie le simulacre, de l'humidité du terrain où le temple avoit été construit.

Nous bornerons à ces deux descriptions ce que nous avons cru devoir rapporter de ces grands ouvrages de décoration, qui par plus d'un côté rentrent dans le domaine de l'architecture.

TRONQUÉ, ÉE, participe du verbe *tronquer*, lequel signifie retrancher, couper une partie d'un tout quelconque.

Le mot *tronqué* ne s'emploie guère dans l'architecture que pour signifier un fût de colonne coupé et diminué n'importe à quelle hauteur, qui ne reçoit ni chapiteau ni tailloir, et sur lequel il est assez d'usage de placer des têtes ou des bustes, comme on en place sur les gaines ou les hermès.

En sculpture on donnera le nom de *tronqué* à un torse de figure, non pas seulement à celui qui sera un reste de statue mutilée, mais encore à celui qu'on ajuste quelquefois en manière de gaîne et dont on décore des jardins.

TROPHÉE, s. m. L'origine du *trophée* nous est manifestée par la composition même des plus beaux ouvrages de la sculpture antique en ce genre, et les plus nombreuses notions de l'histoire nous la confirment.

Dès les premiers temps de la Grèce, après une victoire, nous voyons élever sur le champ de bataille le *trophée* composé des armes des vaincus. Un arbre ou un tronc d'arbre, auquel on laissoit quelques branches, servoit de support au casque, à la cuirasse, au bouclier, à la lance, et aux autres dépouilles de l'ennemi. Tel paroit sur les médailles le *trophée* que porte sur son épaule Mars Gradivus. Du reste, on en voit où il se trouve plus ou moins d'armures.

Cette coutume des Grecs passa chez les Romains, où l'on prétend qu'elle fut introduite par Romulus. Dans la suite, on imagina de faire porter les *trophées* devant le char du triomphateur. Il suffit à cet article d'avoir indiqué ce qui servit de modèle à l'art dans la décoration d'un très-grand nombre de monumens. On ne sauroit dire de combien de manières et sous combien de formes les anciens artistes multiplièrent les *trophées*, soit en ronde bosse, soit en bas-relief. Il est aussi peu de matières qui n'aient été employées à ces signes de victoire.

Florus nous apprend que C. Flaminius en consacra un en or dans le Capitole, l'an de Rome 550. Les quatre Victoires qui ornoient les acrotères de la chambre sépulcrale du char qui transféra le corps d'Alexandre de Babylone en Egypte, portoient des *trophées* d'or. Mais ce fut en marbre que l'antiquité se plut à rendre durables les *trophées*, soit dans les arcs de triomphe, soit sur les piédestaux de ces monumens, soit dans leurs archivoltes. Il en est peu où l'arcade principale ne soit surmontée de deux Victoires en bas-relief qui portent des *trophées*.

On ne sauroit citer en ce genre de plus belle sculpture que celle des *trophées* en bas-relief dont sont décorées les quatre faces du piédestal de la colonne Trajane ; c'est là qu'on voit représentées avec la plus grande exactitude toutes les armures, tous les habillemens, tous les objets d'équipement militaire des peuples vaincus par l'empereur.

Spanheim, dans son bel ouvrage *des Césars*, a donné la représentation, gravée par Picard, d'un *trophée* qui existe encore aujourd'hui à Rome et qu'on attribue à Trajan. Ce *trophee* indique bien l'origine dont on a parlé. On y voit à découvert le tronc d'arbre couvert d'un casque ouvragé, et revêtu d'une chlamyde ; le reste de la composition offre des carquois, des flèches, des boucliers ornés de figures ailées, de sphinx, de tritons, de centaures.

L'arc d'Orange (*voyez* ORANGE) a toutes ses superficies couvertes de bas-reliefs dont la composition représente, sous toutes sortes d'aspects, des amas d'armes, sur lesquelles on lit certains noms d'où l'on n'a pu tirer que de très-vagues conjectures sur les peuples vaincus auxquels ces armes avoient appartenu.

Cet arc offre encore une particularité plus rare en ce genre; on veut parler des *trophées* de victoires navales qui y furent sculptés, et où l'on voit des proues de navires, des ancres, des rames, des acrostoles, des aplustres, etc.

Le plus beau, le plus complet et le mieux conservé de tous les ouvrages antiques de ce genre, est le monument double que l'on appelle, on ne sait trop pourquoi, *les trophées de Marius*, sculptés de plein relief en marbre, et qui ornent aujourd'hui la balustrade de la cour du nouveau Capitole. Ces *trophées* furent trouvés dans deux niches ou arcades faisant partie du château d'eau qu'on appelle *Aqua Marcia*. Rien de plus inutile, surtout dans cet article, que de rechercher pour quelle victoire ils furent élevés, à quelle époque et sous quel règne on les consacra. Le luxe et la beauté de leur composition et de leur sculpture ne permettent guère de leur assigner une date trop ancienne. Pirro Ligorio les croit du temps de Domitien. Pietro Bellori, dans l'œuvre de la colonne Trajane par Pietro Santi-Bartoli, estime, à la beauté de leur sculpture, qu'ils dûrent appartenir aux victoires de Trajan; il se fonde sur une sorte de ressemblance qu'il leur trouve avec deux *trophées* sculptés en bas-relief de l'un et de l'autre côté d'une Victoire qui, dans la série des sujets représentés autour du fût de la colonne, occupe le milieu de sa hauteur. Ces *trophées* ont bien sans doute quelques points de rapprochement avec les *trophées* du Capitole: on y voit de même le tronc d'arbre coiffé d'un casque, avec deux sortes de bras chargés d'armures, et le corps du tronc porte les habillemens des vaincus; au bas sont des amas d'armes; mais ce sont là de ces rapprochemens qu'on peut rencontrer presque partout. Quant à la nature des armes qui pourroient indiquer le peuple vaincu, ce seroit encore une désignation assez arbitraire, la plupart des nations en guerre avec les empereurs romains depuis Trajan paroissant avoir eu une commune origine, des usages et des costumes à peu près semblables.

On doit ajouter que, dans les *trophées* appelés *de Marius*, il se trouve un assemblage de presque toutes les formes connues d'armes offensives ou défensives, de casques, de carquois, de cuirasses, de boucliers. Si quelque chose même paroît probable quand on examine ces deux compositions, c'est que l'artiste qui les imagina dut, en consultant l'intérêt de son art, introduire le plus de variétés qu'il fut possible.

Rien en effet de plus ingénieusement combiné, pour plaire à la vue et produire un bel ensemble, que la composition du premier *trophée*.

Malgré quelques mutilations, effet du temps et de la barbarie, il a été facile de le réintégrer d'après les restes incontestables que le marbre a conservés. Ainsi l'on en a restauré le haut sur les données des deux *trophées* de bas-relief dont on vient de parler, et qui appartiennent à tous les *trophées*. Il consistoit donc de même en un tronc d'arbre entièrement caché sous l'ensemble des objets décrits, et qui portoit à son sommet un casque; un bouclier exagone garnissoit chacun des deux bras: il n'y a de restauré que leur partie supérieure. Une riche cuirasse forme le corps du *trophée*; elle porte un baudrier auquel s'attache un large sabre. Telle est la moitié supérieure de cette composition. L'inférieure, beaucoup plus riche, a plus de largeur, et donne au tout une forme pyramidale. Le milieu est occupé par une statue de femme drapée, dont les bras paroissent devoir être attachés par derrière au tronc d'arbre; c'est sans aucun doute une figure de ville ou de nation captive. Autour d'elle sont rangés debout des carquois avec leurs flèches. Deux statues de génies ailés sont placées l'une à droite, l'autre à gauche de cette figure, et supportent chacune un bouclier d'une forme quadrangulaire, qui se compose, avec les autres boucliers, soit circulaires, soit ovales ou carrés, que le sculpteur a répartis avec beaucoup d'art dans tout cet ensemble. Les deux génies dont on vient de parler sont des restaurations; mais le marbre avoit conservé des indications de pieds et d'autres parties qui ont permis de suppléer ce que la destruction avoit enlevé.

La composition du second *trophée* a encore quelque chose de plus varié, de plus pittoresque, et d'un effet plus riche. Les armures y sont réparties d'une manière plus nouvelle, et entremêlées avec moins de symétrie. Deux génies ailés y soutiennent de même des boucliers, et le sculpteur a placé au milieu d'eux un plus petit qui a la même fonction. On ne sauroit rien imaginer de plus magnifique que l'assemblage de toutes ces armes, où l'on retrouve le luxe des ornemens que l'on gravoit sur le metal dont leurs originaux étoient formés, et qui servirent de modèle au sculpteur en marbre. On sait, en effet, qu'outre la décoration que reçoivent les casques, les cuirasses et les boucliers d'usage à la guerre, il se faisoit encore de ces armures en bronze, pour servir de *trophées*. Des casques d'un métal solide et d'un poids énorme furent trouvés dans les fouilles d'Herculanum et de Pompeï; et telles sont leur proportion et leur pesanteur, qu'il est impossible de leur présumer d'autre destination que celle d'objets décoratifs pour servir à la composition de *trophées* ou autres monumens militaires. On ne voit pas, dans le fait, pourquoi, les *trophées* primitifs s'étant trouvés naturellement formés des armures métalliques et portatives des guerriers, on n'auroit pas dans la suite imaginé de contrefaire ces monumens précaires, locaux et instantanés, par des imitations plus solides, plus durables, et par conséquent faites aussi de metal, auquel l'art pouvoit donner toutes les richesses de l'ornement. Cela nous paroît avoir eu très-probablement lieu à l'égard des *trophées* que j'appellerai de *ronde bosse*, et isolés. Certainement la sculpture en marbre s'empara de tous ces usages, et de toutes leurs modifications, comme nous le voyons dans les bas-reliefs dont elle orna les arcs et les monumens triomphaux. Mais

lorsqu'on examine les deux *trophées* de ronde bosse en marbre dont nous parlons; quand on considère la combinaison ingénieuse de tous les objets positifs et allégoriques qui entrent dans leur ensemble, on est porté à regarder leur composition comme une répétition libre et idéale de *trophées* déjà précédemment disposés par l'art et le goût pour le plaisir des yeux, et composée plutôt dans une intention générale qu'affectée à telle victoire, à telle conquête, à telle guerre contre telle ou telle nation.

En effet, on a cherché vainement dans les symboles, emblèmes ou détails figuratifs des nombreuses armures de ces *trophées*, quelques caractères qui pussent désigner le peuple dont la défaite ou la conquête auroit fait élever de semblables monumens. La sculpture ne paroit y avoir gravé sur toutes les armes que des emblèmes trop généraux, pour qu'on puisse en déduire aucun signe particulièrement caractéristique, de quelques-unes des nations soumises par les armes romaines. On y voit sur les boucliers de toutes sortes de formes, des ornemens en rinceaux, en ceps et feuilles de vigne, en compartimens que nous dirions arabesques, en foudres, en rosaces; sur les casques on remarque des centaures, des tritons; tout enfin annonce des conceptions dans lesquelles l'artiste semble avoir été libre de se livrer à ce qui pouvoit offrir le plus de richesse, et lui fournir les moyens de faire le mieux briller son art.

Aussi ces deux monumens sont-ils rangés par les artistes dans le nombre des modèles les plus excellens de l'antiquité romaine, en fait de composition décorative, d'ajustemens ingénieux et d'ornemens applicables à l'architecture. C'est surtout sous ce dernier rapport que nous avons cru devoir donner quelque étendue à leur description.

Les modernes ont transporté, non dans leurs usages militaires, mais dans les pratiques de leurs arts et de leur architecture, moins l'emploi du *trophée*, que l'emploi de son imitation. Chez eux c'est uniquement un signe de victoire, un caractère anciennement consacré à désigner des succès guerriers, qui a pris place dans le langage et dans l'écriture allégorique, soit de la poésie et de l'éloquence, soit des arts du dessin, pour célébrer les faits militaires et la gloire des vainqueurs.

Ce genre d'ornement ne tenant plus d'une manière aussi immédiate, aussi nécessaire à la réalité d'un usage positif, il lui est arrivé, ainsi qu'à beaucoup d'autres, de devenir souvent banal, et, à vrai dire, insignifiant. Ainsi voyons-nous qu'on a plus d'une fois sculpté des groupes d'armes, de drapeaux et autres objets semblables, comme amortissement pyramidal, au-dessus des corniches d'un bâtiment, sans rapport avec la guerre et ses résultats. Tels sont ceux qu'on a élevés sur la balustrade du couronnement du château de Versailles; tels ceux qui terminent de la même manière le sommet des colonnades de la place de Louis XV. Pierre Lescot a accompagné de *trophées* sculptés en bas-relief, les petites fenêtres de son attique, dans une des façades de la cour du Louvre. On citeroit une multitude d'exemples de cet emploi des *trophées*, comme ornemens indépendans d'une destination spéciale.

Mais on doit citer, d'autre part, une fort belle application de *trophées*, selon le goût de l'antique, faite par François Blondel à la porte triomphale de Paris, connue sous le nom de *porte Saint-Denis*. On y trouve, aux massifs des deux corps avancés qui accompagnent l'ouverture de l'arc, une très-heureuse et très-exacte imitation des *trophées* sculptés sur les quatre faces du piédestal de la colonne Trajane. Même ajustement, même goût de composition, même genre de bas-relief très-peu saillant, même précieux d'exécution. En faisant un examen critique des détails de ce grand monument, nous avons eu l'occasion de remarquer (*voyez* ARC DE TRIOMPHE) que Blondel avoit introduit dans sa décoration une accumulation trop sensible d'objets étrangers les uns aux autres, comme, par exemple, de grands *trophées*, adossés à des espèces de pyramides. Quoi qu'il en soit, nous dirons que le sculpteur y fit une fort bonne imitation des *trophées* appelés *de Marius*, dont on a rendu compte plus haut, et qui eux-mêmes furent aussi adossés, comme le montre la partie posterieure du groupe, laquelle ne fut point travaillée.

Une imitation plus sensible encore de l'antiquité, en ce genre, l'on pourroit presque dire une copie du genre d'ornement du piédestal de la colonne de Trajan, se voit à Paris, sur le piédestal revêtu de bronze de la colonne de la place Vendôme, qui, à la matière près, et à part la nature des sujets, est un *fac simile* du monument de Trajan. Les *trophées* du monument moderne offrent en bas-relief, sur les faces de sa base, le même goût de composition; seulement la sculpture y a groupé fort heureusement toutes les armes de guerre qui entrent dans le système militaire moderne, et les coiffures, habillemens ou costumes des nations belligérantes de cette époque.

Mais les modernes ont appliqué l'idée et le genre de composition des *trophées* de guerre antiques à des objets d'une nature toute différente, et dont il ne nous semble pas qu'on voie d'exemples chez les anciens. Un *trophée* étant un assemblage d'armes et d'instrumens de guerre, le génie décoratif moderne s'est plu à réunir, à peu près de la même manière, toutes sortes d'autres objets relatifs aux arts, aux sciences, et à beaucoup de sujets qui peuvent être rendus sensibles par les instrumens, les ustensiles, ou les symboles qui les désignent. On suppose ordinairement que ces sortes de *trophées*, qui se font en bas-relief ou en couleur sur des panneaux ou dans des compartimens peints ou sculptés, sont attachés et comme suspendus à un fond. Nous voyons dans un des montans arabesques des loges de Raphaël au Vatican, un *trophée* d'instrumens de musique ainsi groupés, et qu'on suppose adossés. Les *trophées* de

musique sont devenus très-communs dans l'ornement d'un local destiné, par exemple, à des concerts. On a fait de même des *trophées* de sciences, formés de livres, de rouleaux de papier, de sphères, de globes, d'instrumens de géométrie, d'astronomie, de mécanique, d'optique, de physique, etc. On voit dans des maisons de campagne des *trophées* de chasse, où figurent des armes à feu, des arcs, des cors de chasse, des dépouilles d'animaux, etc. Dans le fait, il y a peu de sujets qui ne puisse fournir à cette sorte d'ornement la matière d'une composition plus ou moins heureuse; ainsi a-t-on plus d'une fois fait entrer dans la décoration des églises tous les objets ou symboles des cérémonies religieuses, comme croix, chandeliers, encensoirs, ciboires, ostensoirs, mitres, goupillons, etc.

On doit faire observer de nouveau que c'est toujours en bas-relief, et comme montans d'arabesques sur les espaces qui en comportent l'emploi, que ces sortes de *trophées* ont lieu. A cet égard, on convient qu'en supposant tous ces objets suspendus par un lien qui s'attache à un clou, à un support quelconque, rien en cela ne blesse la vraisemblance. Il n'en est pas de même de quelques tentatives récemment faites pour composer en ronde bosse les masses isolées de tous les assemblages mentionnés des objets dont on a fait l'énumeration. Le *trophée* antique tel qu'on l'a fait connoître, tel qu'on le voit répété si souvent, avoit pour support naturel le tronc d'arbre et ses branches, qui servoient de support ou d'appui à tout ce qu'on y vouloit rassembler. Dans les compositions modernes, au contraire, où rien n'autorise l'emploi de ce tronc d'arbre, des *trophées* en ronde bosse ne présentent autre chose aux yeux et à l'esprit qu'une compilation d'objets surimposés les uns aux autres, amalgame indigeste de tout ce qu'on y accumule sans ordre ni raison.

TROTTOIR, s. m. On donne ce nom à une partie plus ou moins élevée d'un côté ou des deux côtés du terrain, soit d'une rue, d'un quai, d'un pont, soit d'une route ou d'un grand chemin. Cette partie de terrain ainsi relevée est destinée particulièrement aux gens qui vont à pied.

Le *trottoir* est surtout d'une très-grande commodité dans les villes populeuses, où les voitures sont très-multipliées. Il offre aux pietons une voie toujours propre, sûre et libre d'embarras, et l'on ne sauroit trop en recommander l'emploi dans les villes où la largeur des rues le comporte; car, bien que dans les cités anciennement bâties, et où les rues sont étroites, on puisse toujours diminuer la largeur à donner au *trottoir*, il résultera de là le double inconvénient de rétrécir par trop la voie publique pour les voitures, et aussi celle des gens de pied.

Nous voyons que le *trottoir* fut usité dans l'antiquité. La ville de Pompeï nous montre des *trottoirs* fort étroits dans des rues peu larges. Mais ces petits espaces pouvoient suffire à une petite ville, et dans des temps où le nombre des voitures et des charrois ne devoit pas être fort considérable. Cet exemple ne sauroit servir de règle aux grandes villes modernes, dont les rues n'ont pas les dimensions nécessaires.

La ville de Londres est celle qui a porté au plus haut point de commodité l'usage des *trottoirs*. Elle a dû cet avantage à la reconstruction presque entière qu'occasiona le grand incendie qui consuma une très-grande partie de la vieille ville en l'année 1666. Toutes les rues furent alors tracées sur un vaste plan, toutes alignées et coupées à angle droit. Toutes les maisons y furent reconstruites sur des plans uniformes ou dans des données communes à toutes, et conformes à des usages domestiques complètement semblables. Des *trottoirs* larges et spacieux furent alors établis dans toutes les rues, et depuis, les nouveaux quartiers dont cette ville s'est agrandie, ont encore encheri sur les dimensions primitivement prescrites.

Les villes qui, créées et accrues par l'effet d'additions graduelles, sans aucun plan préalable, veulent introduire des *trottoirs* dans leurs rues, ne doivent le faire d'abord que dans les rues qui ont une largeur suffisante, ensuite dans les rues nouvelles, enfin dans celles où peu à peu de nouvelles constructions de maisons donnent le moyen d'un alignement successif et d'un élargissement convenable. Autant les *trottoirs* sont commodes avec les conditions qui leur sont propres, autant leur établissement intempestif et prématuré procureroit d'inconvéniens et d'embarras dans des quartiers étroits et dans des rues irrégulières, souvent traversées par d'autres, et avec des usages domestiques qui, au lieu d'être assortis à cette pratique, en contrarieroient l'emploi, et en feroient un nouveau sujet de désordres et d'embarras.

On doit faire encore observer à l'égard de l'établissement des *trottoirs* là où ils sont admissibles, qu'on les doit tenir le plus bas qu'il sera possible, pour éviter les dangers des faux pas multipliés que leur descente occasioneroit. Ils doivent toutefois avoir assez de hauteur pour empêcher les voitures d'y pouvoir monter.

TROU, s. m. Nom général qu'on donne à toute cavité que l'on pratique pour y introduire un objet quelconque. Ainsi on pratique des *trous* en terre, pour y planter des arbres. On creuse des *trous* dans une infinité d'ouvrages, soit pour faire des assemblages, soit pour une multitude d'usages qu'il seroit fort inutile d'énumérer.

Dans l'art de bâtir, on pratique un grand nombre de *trous* qui se font plus ou moins profondement selon les matières, bois, plâtre, pierre, et dont l'objet principal et le plus ordinaire est de servir à sceller des pattes, des gonds, des barreaux de fer, etc. (*Voyez* SCELLER, SCELLEMENT.) On fait aussi des *trous* dans les murs pour recevoir les solives des planchers. On fait, dans un bâtiment en construction,

des *trous* pour recevoir les boulins ou écoperches qui servent à monter les échafauds, selon le besoin ou la hauteur qu'on donne à la bâtisse : c'est ce qu'on appelle *trous de boulin*. (*Voyez* Boulin.)

TRUELLE, s. f. Outil de fer ou de cuivre poli, emmanché dans une poignée de bois, dont les maçons se servent pour gâcher le plâtre, pour le prendre quand il est en mortier plus ou moins épais, pour le jeter et l'étendre sur le mur, et pour l'unir quand il est encore frais. La *truelle* se fait de plus d'une façon et dans des formes diverses, selon les pays et selon la nature des enduits. Il y des *truelles* triangulaires qui ont deux côtés tranchans, pour gratter et nettoyer les enduits de plâtre au sas, et dont l'autre côté est bretté ou brettelé, c'est-à-dire à petites hoches faites en manière de scie, pour faire des brettures ou gravures, pour tracer des traits en creux sur le plâtre, dont l'effet est d'imiter les joints que produit souvent la construction en pierre de taille.

TRULLIZATION, s. f. On trouve ce mot dans quelques anciens lexiques. C'est le mot latin *trullizatio*, formé de *trulla*, truelle, et employée par Vitruve, pour exprimer les diverses sortes d'enduits ou de crépis qu'on formoit à la truelle, et qu'on travailloit au dedans des voûtes, ou bien encore les hâchures pratiquées sur la couche de mortier, pour retenir l'enduit de stuc.

TRUMEAU, s. m. On donne ce nom, dans la construction des habitations, des maisons, des palais, à cette partie d'un mur de face qui sépare deux fenêtres, et qui porte ordinairement le fond des sommiers des plates-bandes.

Le *trumeau* est bâti, selon le genre de la construction adoptée, soit en pans de bois garnis de moellons, de mortier, etc., soit en briques, soit en pierres de taille. La solidité des devantures de maisons dépend beaucoup de la largenr et de l'épaisseur qu'on donne aux trumeaux. Les fenêtres d'une devanture de maison formant les vides, comme les *trumeaux* forment les pleins, une loi générale de la solidité en ce genre veut que les vides ne l'emportent point sur les pleins; elle veut au contraire que le plein l'emporte sur le vide. Entre ces deux points opposés il y a le milieu; c'est que les *trumeaux* aient au moins la largeur de la fenêtre.

Si l'on consulte le goût, on trouve qu'il est tout-à-fait d'accord avec le principe de la solidité. Le juste rapport des pleins avec les vides est un des premiers mérites de toute composition architecturale, et fait une des principales beautés des édifices. En cela consiste plus qu'on ne pense l'harmonie des masses et l'agréable effet des formes employées par l'art : c'est que de là résulte évidemment la sensation agréable ou pénible que doivent produire la légèreté ou la lourdeur, la force ou la foiblesse. Ces qualités, dans les œuvres de l'art de bâtir, ne peuvent être soumises ni à un calcul invariable, ni à une théorie absolue; mille circonstances diverses en changent les résultats et en modifient l'effet. Ce qui seroit légèreté ou foiblesse dans tel édifice, pourra dans tel autre être réputé force ou lourdeur. Ainsi le rapport des pleins avec les vides, ou autrement des *trumeaux* et des fenêtres dans les devantures des habitations, dépendra de la nature de ces habitations, de la destination de ces édifices, de leur caractère, soit qu'on les considère comme palais, ou comme monumens d'établissemens publics.

Quant aux maisons de particuliers et aux habitations ordinaires, mille besoins, mille sujétions de nécessité, de calcul ou d'habitude, s'opposent à ce que l'on puisse appeler l'art ou faire intervenir le goût dans la détermination qui régleroit la grandeur ou le nombre des ouvertures, et, par conséquent, la dimension des *trumeaux* qui les séparent. Aussi voit-on, en ce genre, les diversités les plus arbitraires disposer les intérieurs des logemens, et les percés nécessaires à leur distribution, de manière que les vides des fenêtres l'emportent de beaucoup sur les pleins des *trumeaux*. Il est même, dans le nord de l'Europe, des villes dont les maisons, construites en bois, genre de bâtisse qui se prête à la plus grande légèreté, semblent en dehors consister uniquement en vitraux, tant on a cherché à se procurer, à raison du climat, le plus de lumière possible. J'ajoute que les moyens et les procédés de chauffage habituels, sont propres à remédier aux inconvéniens de l'hiver, dans des locaux ainsi percés de toute part. Dans le midi de l'Europe, au contraire, en Italie particulièrement, on sait que le climat, indépendamment de toute autre considération, invite à faire les ouvertures des fenêtres plus étroites que les *trumeaux*, et cet usage se fait remarquer dans les devantures des maisons ordinaires, à la construction desquelles l'architecture ne prend aucune part. Aussi cet art s'est-il trouvé très-naturellement porté à rechercher dans les palais des grands et ceux des établissemens publics, les meilleurs rapports entre les vides des fenêtres et les pleins des *trumeaux*. C'est donc là qu'il convient à l'artiste de chercher des modèles en ce genre.

Il n'y a personne qui n'ait été à portée d'y observer et d'y admirer combien de larges *trumeaux*, et de petites, ou du moins, de modiques ouvertures de fenêtres, sont favorables à l'effet des grandes masses des palais, et quelle grandeur de caractère résulte de ces rapports. La cause en est facile à trouver et à donner : 1° la solidité ainsi que son apparence s'y trouvent prononcées avec une énergie dont les sens sont d'abord frappés; 2° toutes les ressources que l'architecture puise dans l'emploi des ordres, en colonnes ou en pilastres, peuvent facilement s'adapter aux parties lisses des grands *trumeaux*; 3° la richesse des chambranles, qui fait le plus bel ornement des fenêtres, se détache avec bien plus d'agrément et d'effet

sur les corps pleins et larges qui les font briller; 4° si une semblable masse d'edifice reçoit à son sommet toutes les parties d'un entablement, on aime à voir ces grands couronnemens supportés par une devanture où le plein l'emporte de beaucoup sur le vide.

Qui pourroit, en effet, supporter la saillie et la hauteur d'un grand entablement, au-dessus d'une devanture qui n'offriroit d'autre aspect que celui d'un mur percé d'une infinité de trous? Telle est cependant l'impression desagréable qu'on reçoit des édifices dans lesquels les fenêtres sont trop multipliées ou trop spacieuses, en raison de leurs *trumeaux*.

Ce qu'on vient de dire n'a rien d'arbitraire ni de systématique ; c'est le résultat sensible d'une théorie, dont le simple bon sens peut être juge, et d'une pratique confirmée par des exemples dont le goût et la raison recommandent l'imitation.

L'application de l'une et de l'autre ne sauroit cependant être déterminée par des règles de proportion invariables; il est visible que l'architecte est obligé de se subordonner à un tel nombre de convenances, dans ce qui forme la disposition de ses édifices, que les rapports réciproques des pleins et des vides, dans les devantures de palais, devront varier selon la largeur et la hauteur de l'ensemble, selon les emplacemens prescrits, selon les aspects, selon les divers genres d'ordonnances qu'il emploiera dans sa décoration. Disons en effet que d'assez notables variétés existent sur ce point, jusque dans les ouvrages et des meilleurs temps et du même architecte. Généralement on peut dire que jamais la dimension du vide ne doit excéder la mesure du plein en ce genre; que tout au moins les *trumeaux* doivent avoir en largeur celle des fenêtres; que ce qui excédera cette mesure en plus pour le *trumeau*, d'un quart, d'un tiers ou de moitié, ne sera jamais un excès.

Paris offre sans doute (et l'on en sait les raisons) peu de modèles à suivre ou à citer sur cet objet, excepté toutefois au Louvre. Que l'on veuille bien comparer, par exemple, dans la façade septentrionale extérieure de ce monument, du côté de la rue Saint-Honoré, les différentes parties de corps avancés ou de corps en retraite dont elle se compose. On sait que cette façade existoit avant la construction de la colonnade par Perrault, qui, obligé d'en raccorder le retour avec l'architecture de ce côté du Louvre, y laissa subsister les deux parties en retraite, et éleva le corps avancé du milieu, ainsi que celui de l'angle du côté de la rue Fromenteau. Il résulta, dans le raccordement de cette façade, trois dimensions differentes de *trumeaux* entre les fenêtres : celle des *trumeaux* en retour de la colonnade à laquelle répondent les *trumeaux* du corps, à l'angle opposé, et qui offre des pleins égaux aux vides des fenêtres; celle des *trumeaux* des deux parties contiguës au corps avancé du milieu dont les pleins n'ont guère plus en largeur que la moitié des vides des fenêtres ; et enfin celle des *trumeaux* des deux anciennes parties en retraite de cette façade, dont les pleins ont en largeur le double de l'espace vide des fenêtres, et quelques-uns davantage.

Qui est-ce qui, en comparant les diversités de rapport entre les vides et les pleins de ces différentes ordonnances, ne trouvera point un caractère plus grand, plus simple, plus mâle, à la dernière de ces dispositions? Qui ne sent pas combien ces grands lisses, en donnant l'idée d'une plus grande solidité, font d'autant mieux briller, par des repos convenables, les chambranles des fenêtres, et triompher la richesse de l'entablement qui couronne cette masse?

En faisant et en proposant ce rapprochement, comme exemple propre à faire sentir la théorie de goût dont on a essayé de développer quelques maximes, je répète que je n'ai point entendu qu'il pût y avoir ici, plus que dans toutes les parties de l'architecture, de mesure fixe propre à devenir une règle positive et invariable. On sait à combien d'exceptions et de modifications sont soumises, surtout à l'égard des palais d'habitations, les dispositions intérieures qui font la loi au nombre et à la mesure des ouvertures extérieures. Il en sera donc de la règle de goût, relative à cet objet, comme de beaucoup d'autres ; elle s'appliquera à tous les édifices où l'architecte sera libre de disposer de son ordonnance extérieure ; dans tous les autres cas, il devra s'en écarter le moins qu'il sera possible.

Trumeau. On appelle aussi de ce nom les parquets de glace dont on revêt, dans les appartemens, ces parties de mur de face qui existent entre les baies ou les ouvertures de fenêtres. Il est vraisemblable qu'ils ont reçu ce nom de la partie même de la construction sur laquelle on les applique.

TUERIE, s. f. C'est le nom d'un bâtiment dans lequel les bouchers amènent les bœufs et autres animaux pour les abattre, les écorcher et les dépecer.

Depuis quelque temps on a donné à ces sortes de bâtimens le nom d'*abattoirs*. Les inconvéniens et les dangers résultant de la conduite des bœufs dans Paris, de la saleté et de l'infection produites par les opérations de la boucherie ont fait adopter la construction, dans les lieux les plus éloignés du centre de la ville, d'immenses bâtimens appelés *abattoirs*, où sont conduits tous les bœufs et autres animaux pour être abattus et dépecés, et d'où chaque boucher est tenu de ramener dans des voitures les viandes découpées, qui sont en cet état étalées dans les boutiques de boucherie.

TUF, s. m. Ce mot vient du latin *tophus*.

On distingue plusieurs natures de *tuf*. C'est un terrain tantôt spongieux, fistuleux et poreux, comme la pierre ponce, tantôt compacte comme certaines pierres à bâtir, quelquefois épais, quelquefois mince, tantôt mêlé plus ou moins de cailloux, de gravier, de

sable, tantôt coloré, tantôt calcaire, tantôt argileux. Ces variétés proviennent du genre différent des parties étrangères qui entrent dans la formation du *tuf*. Aussi y en a-t-il de fort léger dont on se sert pour faire des voûtes, et qui prend bien le mortier; il y en a d'une foible consistance dont on use pour de légers ouvrages; il s'en trouve qui a la fermeté de la pierre, et qu'on peut employer même dans les fondations.

Le *tuf* est désigné par Pausanias sous le nom de *porinos lithos*. C'étoit, à ce qu'il paroit, en Grèce, un *tuf* blanchâtre. Plutarque parle d'un Silène qui étoit fait de cette espèce de *tuf*. Le célèbre temple d'Apollon à Delphes en étoit bâti, ainsi que le temple de Jupiter à Olympie.

A Rome et à Naples, on fait un très-grand usage de l'espèce de *tuf* que l'on appelle *peperino* à Rome, *piperno* et *pipierno* à Naples, nom qui lui vient très-probablement de *Piperno* (l'ancienne *Pivernum*) où cette pierre s'exploite en grande abondance. C'est de *peperino* que furent bâtis (comme on le voit encore) les soubassemens du Capitole, dont il reste cinq assises composées de très-gros blocs, qui ont jusqu'à cinq palmes et demi romains de longueur. La *Cloaca maxima* en fut aussi construite, et généralement l'emploi de cette sorte de *tuf* se retrouve dans les plus anciennes constructions de Rome. On n'employa que plus tard la pierre appelée *travertino*.

On continue d'employer aujourd'hui le *tuf* appelé *peperino*. Il y en a de plus d'un genre. L'un est d'une qualité terreuse; on en trouve dans le voisinage de Naples qu'on travaille à la pointe. Il en est un autre plus tendre, auquel on donne le nom de *rapillo*, ou plutôt de *lapillo*. On le diroit formé d'un sablon noir pierreux, et on le travaille en dalles, qui servent de pavemens dans beaucoup de maisons, et aussi à faire des terrasses. Il s'en trouve de la même espèce à Frascati, près l'antique *Tusculum*. On croit généralement que c'est une production volcanique.

TUILE, s. f. En latin *tegula*, du verbe *tego*, qui signifie couvrir. La *tuile* effectivement est ce qui sert le plus souvent de couverture aux édifices, surtout à ceux qui se terminent par des toitures ou assemblages de solives faits en pente.

Au mot Couverture (*voyez* ce mot), on a donné des notions fort détaillées sur les diverses manières de couvrir les édifices, et d'y employer les *tuiles* de terre cuite, selon leurs formes. Nous ne reviendrons point ici sur ces notions générales; nous bornerons cet article à ce qui regarde la *tuile* en elle-même, sans rapport avec les diversités de ses emplois, c'est-à-dire spécialement quant aux matières dont on trouve qu'elle fut, et peut-être faite, quant aux particularités dont les témoignages de l'antiquité nous ont conservé le souvenir.

Quoique dans nos usages le nom de *tuile* fasse toujours naître l'idée qu'en donnent les définitions techniques, je veux dire d'un carreau de terre grasse, d'une épaisseur quelconque, pétrie, séchée, et cuite au four à la manière des briques, il est certain que le mot *tegula*, dont le mot *tuile* paroît provenir, ou dont il est la traduction et l'équivalent, présente une idée plus étendue, et une notion beaucoup moins restreinte. Comme moyen de couvrir les sommets des édifices, il s'en faut de beaucoup que la *tuile* doive être considérée comme étant nécessairement de terre cuite. On sait qu'en plus d'un pays on se sert, pour couvrir les bâtimens considérables, de ce qu'on appelle *bardeaux*. Ce sont de petits ais d'un certain bois de 10 à 12 pouces de long sur 6 à 7 de large, dont on fait des *tuiles* légères et économiques. Tout le monde connoît la pierre particulière appelée *ardoise*, qui se délite très-facilement, qui se laisse tailler de la grandeur et de l'épaisseur qu'on désire, et qui forme des *tuiles*, bien qu'en France surtout on leur donne le nom de leur matière pour les distinguer des *tuiles* qui emportent, comme on l'a déjà dit, dans le langage usuel, l'idée de terre cuite.

Toutefois la *tuile* en terre cuite, outre la facilité de se procurer l'argile avec laquelle on la fait, et aussi l'économie, a quelques avantages sur les autres matières. D'abord, on en varie les formes à volonté, et l'on a vu, à l'article Couverture, qu'il s'en fait de plates, de creuses, et d'autres contournées en S; ensuite on peut leur donner le volume et l'extension qu'on veut, selon le genre des couvertures auxquelles on les applique.

On a trouvé, et l'on trouve journellement dans les fouilles des ruines de monumens antiques en Italie, surtout à Rome et dans les environs, des *tuiles* de dimensions fort différentes. Les plus grandes sont ordinairement marquées d'empreintes portant des noms qui sont, ou ceux du fabricant et propriétaire de la tuilerie, ou des magistrats, peut-être, inspecteurs de cette fabrication, ou des empereurs sous le règne desquels avoient été construits les édifices pour lesquels ces *tuiles* avoient été fabriquées. Les cabinets d'antiquité recueillent avec intérêt jusqu'aux fragmens de ces *tuiles*, parce qu'elles portent des dates utiles à l'histoire. Ainsi trouve-t-on dans le Recueil des terres cuites antiques de d'Agincourt, deux *tuiles* sur lesquelles est indiquée l'époque des Antonins, par les mots OP. DOL. EX. PR. M. AURELI. ANTO. Ces *tuiles*, et beaucoup d'autres empreintes de la même inscription, ont été découvertes parmi divers fragmens retirés des décombres d'un bâtiment, dans une fouille faite sur le mont Aventin.

Les Grecs, généralement, ne voûtant point leurs temples (on parle de ceux qu'on appeloit *périptères*, ou d'autres du même genre), il devint important de donner à leurs toitures, et aux *tuiles* qui en formoient la couverture, une solidité qu'on ne sauroit obtenir des *tuiles* fragiles, comme celles qu'on fait en terre cuite. Lorsque surtout le marbre étoit la

matière de leurs murs et de leurs colonnes, il dut sembler que l'argile ne répondoit pas à l'accord qu'exigeoient, pour les yeux, des combles dont les pentes étoient visibles à tout le monde. Pausanias nous apprend qu'un certain Bizès de Naxos avoit obtenu l'honneur d'une statue, pour avoir imaginé d'employer le marbre penthelique en *tuiles* propres à servir de couvertures aux édifices. Nous lisons, dans un ouvrage moderne, que sans doute Bizès avoit trouvé un expédient propre à débiter le marbre du mont Penthèle, en petites feuilles semblables à celles de nos ardoises. Ce n'est point ici le lieu de rechercher quelle fut, à cet égard, l'invention de Bizès; il est à croire qu'il aura trouvé un procédé abréviateur, et par conséquent économique, de multiplier des dalles de marbre pour l'emploi dont il s'agit. Toutefois on peut affirmer que les *tuiles* de marbre employées par les anciens furent d'une bien autre épaisseur, et d'un bien plus grand volume que ne le sont nos ardoises. On peut s'en convaincre par celles qui couvrent encore aujourd'hui la tour des Vents à Athènes. Plus d'un édifice antique, représenté sur des bas-reliefs, nous fait voir que ces *tuiles* étoient, à proprement parler, ce que nous appelons aujourd'hui des *dalles*, et qu'au moyen des entailles qui les unissoient les unes aux autres, elles devoient produire des couvertures capables d'opposer a la violence des vents la plus forte résistance. En cela devoit également consister l'avantage des *tuiles* de marbre.

On peut consulter, sur la forme, l'arrangement et le bel effet des *tuiles de marbre*, l'ouvrage des *Jonian antiquities*, où plusieurs édifices, entre autres celui des Propylées de Mégare, se voient restaurés dans leurs combles, d'après les vestiges et les autorites locales, avec des *tuiles* de marbre. Cette pratique paroît avoir été fort répandue en Grèce, et quelques interprètes du passage de Pausanias, sur le comble du temple de Phigalie, dans lequel cet écrivain parle d'un comble en pierre, ont pensé qu'au lieu de traduire par *voûte en pierre*, il falloit se contenter d'expliquer les mots grecs par ceux de *toit couvert en dalles de pierre*.

Au reste, plus d'un témoignage dépose du fréquent emploi qu'on fit de ce procédé. Ainsi nous lisons, dans l'*Histoire romaine*, que le vainqueur de Tarente fit enlever de la toiture du temple de Junon, dans cette ville, les *tuiles* de marbre dont il étoit couvert, et les fit transporter à Rome pour en couvrir le toit du temple de Jupiter Capitolin.

On trouve, chez les écrivains anciens, quelques notions de l'emploi de l'or en *tuiles* de comble. Il est bien probable que l'on a pris pour de l'or ce qui n'étoit que de la dorure. Toutefois cela indiqueroit, et c'est beaucoup plus facile à croire, qu'on fit des *tuiles* en bronze, soit qu'elles aient été en dalles de métal séparées, soit qu'on ait fondu de grandes pièces, auxquelles on donnoit l'apparence de *tuiles* en recouvrement les unes sur les autres.

Il ne faut pas, au reste, regarder ce luxe des anciens, relativement aux toitures de leurs édifices, et surtout de leurs temples, de la manière dont on pourroit le considérer dans son rapport avec les usages modernes, et les formes ou les dimensions de nos églises. Jamais les temples les plus vastes de l'antiquité n'arrivèrent à la hauteur que des sujétions particulières ont fait donner aux temples du christianisme. Il résulte de cette seule différence que les toitures du plus grand nombre de ces derniers sont portées et arrivent à une telle élévation, que l'aspect de leurs couvertures est ordinairement hors de la portee de la vue. Au contraire, les pentes des combles répondant toujours à celles des frontons, dans les temples anciens, leurs superficies ne pouvant excéder la hauteur de l'ordre avec son entablement, étoient toujours sous les yeux des spectateurs, et comme, ainsi qu'on l'a fait observer plus d'une fois, les usages religieux avoient dû engager l'architecture à mettre en dehors le plus grand luxe des temples, il fut naturel, on diroit presque nécessaire, de faire participer à ce luxe les combles et les toitures extérieures.

Au reste, la richesse des matières placées ainsi au dehors des grands édifices, et dans les sommités de leurs combles, n'est pas même une chose tout-à-fait étrangère aux usages modernes. Sans parler des couvertures métalliques de quelques églises gothiques, et en particulier de celle de Saint-Denis, qu'on prétend avoir été autrefois d'argent, nous voyons encore certaines couvertures circulaires de coupoles recevoir des ornemens dorés et les agrémens des couleurs. Cela tient sans doute à la raison que, devenues visibles de toutes parts, et frappant tous les yeux par leur position surhaussée, ces sommités de combles sphériques appellent les recherches de la décoration, et excluent l'effet pauvre et monotone d'une couverture produite par une matière vulgaire.

Dans le Midi, surtout en Italie et à Naples, nous voyons beaucoup de coupoles, et encore d'autres toitures, recouvertes de *tuiles* vernissées et enduites de différentes couleurs, usage familier à certains peuples de l'Asie, et dont il paroît que l'exemple fut imité par les Grecs, à Babylone, dans la formation et la décoration de l'*armamaxe* ou de la chambre voûtée qui, placée sur un chariot, servit à transporter le corps d'Alexandre-le-Grand en Egypte. Diodore de Sicile, dans la description de ce rare ouvrage de l'art, nous apprend que la voûte circulaire de cette chambre sépulcrale avoit son extrados ou comble extérieur couvert, en place de tuiles, par des pierres précieuses, probablement de chalcédoine ou de *lapis lazuli*, dont on fait l'outremer, et autres qui peuvent être encore taillées en morceaux assez étendus pour cet emploi. Mais on doit regarder le petit monument dont nous parlons comme un ouvrage d'orfévrerie autant que d'architecture, auquel on put appliquer cette recherche d'objets et d'ornemens qui ne sauroit convenir aux édifices de quelque étendue.

Pour revenir aux *tuiles* ordinaires en terre cuite, telles qu'on les emploie dans la plupart des pays, et à la couverture du plus grand nombre des bâtisses, nous dirons, en renvoyant pour le reste des notions techniques au mot Brique, que, pour être de bonne qualité et durable, la *tuile* doit être faite d'une argile grasse et où il n'entre pas trop de sable. Cuite, elle ne doit être, en France, ni trop rouge ni trop blanche. Du reste, cette couleur dépend particulièrement en chaque pays de la nature même de l'argile et de sa couleur. On juge que la *tuile* est bien cuite lorsqu'en la frappant elle rend un son clair.

On dit :

Tuile a crochet ou plate. C'est celle qui est de forme rectangle, ayant ordinairement 10 pouces et demi de long sur 6 pouces et un quart de large, et qui a un crochet au milieu, de la largeur d'une de ses extrémités. Il y en a de deux mesures; celle qu'on vient de décrire s'appelle *petit moule*. On donne le nom de *grand moule* à celle qui a 13 pouces de long sur 8 pouces et demi de large.

Tuile faitière. On donne ce nom à la *tuile* creuse d'un côté et bombée de l'autre, dont on se sert pour couvrir le faîte d'un comble; elle doit avoir 13 pouces de long. On use encore de semblables *tuiles* à Rome surtout, et depuis quelque temps à Paris, en les plaçant sur les rangées de *tuiles* plates de manière à ne recouvrir que leur rebord saillant, et à laisser à découvert toute l'étendue de leur superficie. Quelquefois aussi on use de ces *tuiles* creuses dans deux sens contraires, celle de dessous placée sur son côté convexe, et celle de dessus s'emboîtant sur deux de ces *tuiles* par son côté concave.

Tuile flamande. *Tuile* creuse qui, vue de profil ou posée de champ, offre dans son rebord la figure d'une S.

Tuile gironnée. *Tuile* plus large en bas du pureau qu'en haut vers son crochet. On s'en sert pour couvrir les chapiteaux en pointe de certaines tours rondes ou des colombiers. On la nomme aussi *giron*.

Tuile de Guienne. *Tuile* creuse dont le profil est en demi-canal. On en fait usage dans quelques parties de la France.

Tuile hachée. *Tuile* qu'on échancre avec la hachette, pour les arêtiers, les noues et les fourchettes.

Tuile vernissée. On appelle ainsi une *tuile* plombée qui sert à faire des compartimens sur les couvertures.

TUILEAU, EAUX, s. m. On donne ce nom à des morceaux de tuiles cassées que l'on mélange et qu'on broie avec de la chaux. Ce mortier sert à plus d'un usage dans la bâtisse, pour sceller des corbeaux, des gonds, et autres pièces de fer. On l'emploie en liaison dans les pavages des cours. Les *tuileaux* qui servent à ces emplois doivent être concassés et pilés en fort petits morceaux. En plus gros fragmens, les *tuileaux* servent à faire les voûtes de four, les contre-cœurs des âtres de cheminées.

TUILERIE, s. f. C'est le nom qu'on donne à un grand bâtiment qui est accompagné de fours et de hangars où l'on fait la tuile.

Les hangars, qu'on appelle aussi *hâles*, sont des endroits couverts et percés de tous côtés par plusieurs embrasures, au travers desquelles l'air et le vent passent pour donner ce qu'on appelle du *hâle*. On use de ce procédé pour faire sécher à l'ombre la tuile, la brique, le carreau, avant de les mettre au four. Il faut, en effet, se garder d'exposer ces objets encore frais aux rayons du soleil, qui les gerceroit et les feroit gauchir.

On donne aussi à la *tuilerie* le nom de *briqueterie*.

Le nom de *tuilerie* est devenu célèbre par le château que Catherine de Médicis fit commencer à Ducerceau, et qui ne fut fini que long-temps après; château qui, augmenté depuis, modifié et embelli, sous différens règnes, dans son ensemble, ses accessoires, et surtout ses jardins, est devenu, par l'habitation des rois de France, un des plus grands palais et des plus renommés de l'Europe.

Son nom de *Tuileries*, au pluriel, lui est venu de ce que le terrain, alors situé en dehors de Paris, où Catherine de Médicis voulut établir son palais, renfermoit plusieurs fabriques de *tuiles*. C'est ce même terrain qui est devenu depuis le jardin qu'on appelle aussi du nom de *Tuileries*.

Ce fut très-probablement d'un précédent semblable qu'un des plus beaux quartiers d'Athènes, *le Céramique*, avoit emprunté son nom. Pausanias dit qu'il l'avoit tiré de Céramus, fils de Bacchus et d'Ariadne. Pline prétend que ce lieu fut nommé *Céramique* parce que Chalcosthène, artiste, et plasticien célèbre par ses statues et ses ouvrages en terre, avoit eu son atelier en cet endroit. Ceci paroît plus voisin de la vraisemblance. Le mot *ceramos*, en grec, signifiant *terre cuite* et *tuile*; pourquoi Athènes en s'étendant n'auroit-elle pas agrandi son enceinte aux dépens d'un terrain qui auroit contenu des fabriques de tuiles et d'autres objets jadis si communs dans tous les édifices, et qui étoient du ressort de la plastique? On sait, en effet, combien d'ornemens, de frises et de bas-reliefs en terre cuite furent appliqués à l'architecture, lorsque le bois et la brique formoient la principale construction des temples.

TUILIER, s. m. On appelle de ce nom celui qui fabrique de la tuile.

TUMULUS. Ce mot est formé du verbe *tumeo*.

qui signifie être *enflé*, *gonflé*. Il signifie de même une *enflure*, un *gonflement* de la terre. C'est dans ce sens que l'on a nommé *tumulus* une éminence naturelle de terre, comme un *tertre*, un lieu élevé. Ainsi a-t-on, par analogie, nommé dans le même sens l'éminence factice produite par l'inhumation d'un corps. Cette sorte de protubérance momentanée, qui devenoit le signe d'une sépulture, a dû naturellement être augmentée ou amplifiée par le simple désir de rendre plus durable le souvenir de l'homme dont les restes avoient été confiés à la terre. L'usage ayant perpétué et consacré ce signe commémoratif, non-seulement on s'étudia à rendre de plus en plus considérables ces éminences factices, mais on profita des buttes naturelles, qu'on creusa, qu'on perfora, pour y déposer les corps des hommes dont on vouloit honorer la mémoire. Ce fut ainsi et par suite de ces accroissemens que le mot *tumulus* en vint à signifier un lieu de sépulture, un *tombeau*.

Aux mots Pyramide et Tombeau nous avons déjà fait voir comment les plus vastes constructions sépulcrales avoient été des imitations successives, et, si l'on peut dire, des dérivés du *tumulus* primitif. Nous croyons même avoir rendu très-vraisemblable, pour ne pas dire certain, que les pyramides d'Égypte (*voyez* Pyramide) avoient commencé par être des buttes, ou, si l'on veut, des *tumulus* à la fois naturels et artificiels, c'est-à-dire amplifiés par de nouveaux amas de terre, et devenus le noyau de la maçonnerie et des constructions en pierre qui en formèrent le revêtissement solide.

Il est reconnu maintenant que ce genre de tombeaux ou de sépultures fut infiniment plus multiplié et plus répandu qu'on ne pourroit le dire, non-seulement dans la Grèce et dans les pays qui formoient le monde antique, mais dans toutes les régions habitées de la terre. Il est même prouvé qu'on a souvent interprété dans un sens tout-à-fait opposé à la vérité un grand nombre de buttes et d'élévations qu'on découvre partout. Ainsi Spon et Wheler avoient pris pour des forteresses destinées à défendre les approches de Pergame, deux masses coniques d'un énorme volume, évidemment élevées à main d'hommes. Cette idée n'étoit nullement vraisemblable; mais leur erreur est démontrée depuis qu'on a bien reconnu le genre de sépultures désignées par le nom de *tumulus*, dont il se trouve un si grand nombre en Grèce et en Italie.

Rien, au reste, n'est plus uniforme dans tous les pays que ce genre de monumens. Effectivement, il ne sauroit en exister qui offrent les caractères d'une plus parfaite ressemblance, tant l'art ici se confond avec la nature. Aussi rien de plus inutile que de rechercher la trace des imitations que tel peuple auroit empruntées à tel autre. On trouve les *tumulus* très-multipliés dans le nord de l'Europe, ainsi que dans toutes les contrées occupées ou successivement envahies par les anciens Scythes. Il en existe en Amérique, et des voyageurs disent en avoir trouvé jusqu'à l'extrémité de l'Afrique.

M. Pallas, qui a parcouru les pays immenses d'où sortirent, à diverses époques, des nations entières, pour se répandre sur l'Europe et sur l'Asie, a vu partout des *tumulus* pareils à ceux qu'on rencontre dans la Grèce. Sur les bords des grands fleuves qui traversent ou séparent les provinces tartares, ce savant voyageur trouve des monticules toujours coniques et plus ou moins élevés, souvent réunis en grand nombre sur un même terrain, et dans quelques endroits recevant encore les hommages de ces peuples, restés fidèles aux opinions et aux usages de leurs ancêtres.

Vers le Midi, les plaines voisines du Pont-Euxin et de la mer Caspienne, ainsi que toute la Chersonèse taurique, offrent un grand nombre de *tumulus*. On en trouve sur les bords du Dniester, et sur ceux du Danube près de Constantinople. Il est fort probable que les voyageurs, dont l'attention sera éveillée par tous ces faits, découvriront de ces sortes de sépultures sur les côtes de la Thrace, dans le Péloponèse, et surtout dans l'Asie mineure, où elles doivent être encore plus multipliées.

Déjà, depuis plusieurs années, quelques personnes instruites ont profité de leur séjour à Smyrne, et dans les environs de Sardes, pour rechercher les monumens de cette espèce, désignés par Hérodote et Pausanias, et que leur volume avoit dû défendre contre la destruction. Plusieurs en effet se retrouvent encore aux lieux où ces auteurs les placent. Il paroît assez vraisemblable que c'est le monument de Tantale qu'on voit aux environs de Smyrne, vers le mont Sipylus.

Ce grand *tumulus* étoit, comme on le dira plus bas, assis sur un soubassement formé de grosses pierres. Il a, dit M. Cousinery, de qui on tient ces détails, 200 pas de diamètre, et il est couvert de très-vieux oliviers et d'arbres fruitiers. Le propriétaire du terrain le fit ouvrir pour enlever les pierres du soubassement, et s'en servit à construire une métairie; mais, quoiqu'elle fût assez considérable, on n'employa pas la trentième partie des pierres qui forment cette base immense, coupée par plusieurs galeries, et contenant un grand nombre de chambres. Au centre on trouva les débris d'un bûcher placé sur le sol naturel.

On a découvert un autre *tumulus* à trois lieues de Smyrne, sur le chemin de Colophon; mais c'est surtout dans les environs de Sardes qu'on rencontre un nombre prodigieux de ces monumens. On en remarque sur toutes les avenues qui y conduisent. A une lieue et demie au nord-est de la ville, au-delà de l'Hermus, s'élève une montagne dont la surface est couverte de ces monticules factices, et qu'on appelle les *mille tombeaux*. Cet emplacement, selon Chandler, étoit consacré aux sépultures des rois de Lydie et des habitans les plus distingués. L'on re-

connoît encore facilement le tombeau d'Alyates, père de Crésus; il est beaucoup plus grand que tous les autres, et offre les mêmes dimensions qui lui sont données par Hérodote. Nous parlerons plus bas de ce célèbre *tumulus*, désigné par les mots grecs qui signifient *monceau de terre*.

Il y a très-peu de villes de l'Asie-Mineure qui ne conservent ainsi quelques sépultures de leurs fondateurs et dans leurs anciens souverains. Il étoit de la nature de ces monumens, sans art et la plupart sans luxe, de résister à tous les agens destructeurs beaucoup plus que n'ont pu le faire les somptueux ouvrages de l'architecture, dont la richesse a provoqué leur ruine, et qui ont presque tous disparu des lieux qu'ils occupèrent avec tant d'éclat.

Les plus anciennes de ces sépultures sont aussi les plus simples. Ce sont des cônes de terre élevés avec assez d'art sur la place même qu'avoit occupée le bûcher où le mort fut consumé, et qui contiennent ses restes : tels sont les *tumulus* qu'on retrouve sur le rivage de l'Hellespont, et auxquels, comme on le dira, sont attachés des noms célèbres; tels sont encore la plupart de ceux qui ont été déjà reconnus dans la Thrace et dans le Péloponèse. Mais il paroît que les grands et les riches, tout en conservant dans leurs sépultures la coutume ancienne et la forme primitive, y avoient ajouté des constructions dispendieuses. Elles consistèrent dans de grands soubassemens solidement construits en pierre, et aussi dans une voûte pratiquée sous l'amas de terre avec des conduits souterrains. On citera aussi quelques exemples de plantations qui ornèrent les pentes de la montagne.

Aux environs de Pergame, on voit des tombeaux ainsi creusés et voûtés dans leur masse inférieure. Il y en a un entouré d'un profond et large fossé, destiné sans doute à en interdire l'approche. Sa masse se divise en deux sommets bien distincts : particularité dont on ne connoît pas d'autre exemple, mais qui paroît devoir indiquer que le double *tumulus* appartient à deux morts, et que leurs cendres furent placées dans deux caveaux séparés.

Un autre, tout voisin de ce dernier, n'a qu'un sommet. La masse de terre pyramidale, qui en fait le corps, s'élève sur un mur circulaire d'environ 15 pieds de haut, et qui paroît avoir été revêtu de marbre. Ce soubassement a une porte donnant entrée dans une galerie qu'une autre galerie coupe à angle droit. Au centre étoit une voûte dont la clef s'est affaissée. A chaque extrémité des galeries sont de petites salles carrées, où probablement avoient été placés les restes des personnages pour lesquels le monument fut élevé. Pausanias nous apprend (l. VIII, ch. VI), qu'on montroit encore de son temps, à Pergame sur le Caïcus, la sépulture d'Augé. C'est, dit-il, un tombeau de terre avec un vase circulaire en pierre. Il y a sur ce monument une figure de femme nue faite en bronze.

Depuis long-temps plus d'un voyageur avoit reconnu, au pied du cap Sigée, deux monticules ou masses coniques évidemment formées de terres amoncelées, et en tout semblables à ceux dont on vient de parler. Le plus rapproché du cap est le plus considérable et le plus élevé. On le prit d'abord pour le tombeau d'Achille, et on lui en donna le nom; mais M. de Choiseul l'ayant fait ouvrir, et ayant percé jusqu'à son centre, il fallut se désabuser par l'inspection des objets qu'on y trouva renfermés, et dont aucun ne pouvoit être supposé avoir dû accompagner les funérailles et les restes d'un guerrier tel qu'Achille. On a conjecturé que ç'auroit pu être le tombeau de Festus, le favori de Caracalla, qu'Hérodien nous apprend avoir été inhumé en cet endroit.

Un peu plus loin, à 220 toises de distance, est un autre *tumulus* ou monticule de la même forme, mais moins haut, et dont le sommet semble s'être abaissé par l'action des pluies et le laps du temps. On regarde comme probable que c'est là le monument, le σῆμα, élevé sur l'emplacement du bûcher de Patrocle, et qui ne devoit pas être loin de la sépulture d'Achille, dont on a cru retrouver quelque indice, ainsi que du temple qui l'accompagnoit.

Du reste il ne manque, pour vérifier beaucoup de notions antiques de ce genre, que le temps et les moyens qu'ont rarement les voyageurs, de faire des fouilles sur tout ce terrain rempli de buttes qui auront pu être des sépultures. « Le temple et le tombeau d'Achille (dit Strabon) sont près du promontoire Sigée; on y voit aussi les monumens de Patrocle et d'Antiloque. Les habitans d'Ilium honorent d'un culte religieux tous ces héros, ainsi qu'Ajax. »

Beaucoup d'indications et de renseignemens, puisés dans le texte même d'Homère, ont porté M. de Choiseul-Gouffier à reconnoître, malgré sa haute antiquité, le grand *Séma*, comme l'appelle le poète, ou le *tumulus*, sépulture d'Ilus, fils de Dardanus. C'est une chose remarquable qu'encore aujourd'hui les habitans, ou Grecs modernes, lui donnent le même nom. Beaucoup d'autres monumens, du même genre et de différentes grandeurs, n'attendent que de nouvelles recherches pour multiplier les découvertes qui resteront encore long-temps à faire en ce genre.

Ce qui sans doute s'est opposé, et s'opposera toujours dans les régions de l'antiquité, à ces découvertes, c'est l'entière similitude de ces monumens funéraires avec les buttes naturelles, les collines et les nombreuses élévations qu'on rencontre presque partout. Autrefois il n'en étoit pas ainsi. Nous avons déjà vu que des constructions plus ou moins considérables étoient établies au pied des *tumulus*, et en faisoient le soubassement. Or, cet usage nous est également révélé par Pausanias, à l'égard des *tumulus*, dans la Grèce proprement dite qui, sur ce point, usa du même genre de sépultures. Nous n'en citerons pour exemple que le tombeau de Phocus, dé-

crit par l'écrivain que l'on vient de nommer (liv. II, ch. XXIX). C'est, dit-il, un amas de terre, χωμα, et il est environné d'un soubassement circulaire appelé *crêpis* en grec. On ne pouvoit donc point se méprendre à ces buttes artificielles, lorsqu'on les trouvoit ainsi remparées.

Mais il est tout aussi indubitable que le sommet de ces monticules factices étoit surmonté d'un monument quelconque, soit sculpture, soit architecture, portant ou des inscriptions, ou des symboles allégoriques, ou les signes même de la profession du mort, comme trophées, statues, armures, bas-reliefs, etc. Ainsi sur le *tumulus* de Misène Enee suspend et attache des rames indicatives de la profession de son pilote.

Il paroît que l'objet le plus ordinaire auroit été une colonne à laquelle on auroit facilement groupé les objets dont nous parlons. Homère nous dit que Pâris, lorsqu'il décocha la flèche dont il perça le pied de Diomède, étoit monté au haut du monument d'Ilus, et s'appuyoit contre la colonne placée à son sommet.

Pline (liv. VIII, ch. LXIV) nous apprend qu'à Agrigente on voyoit plus d'un *tumulus* élevé à des chevaux, qui probablement reçurent cet honneur pour les victoires qu'ils avoient fait remporter à leurs maîtres, dans les jeux du Stade. *Agrigenti complurium equorum tumuli pyramides habent.* Or, ces *tumuli*, buttes ou amas de terre, ne pouvoient avoir de ces pyramides qu'à leur sommet. Mais que faut-il entendre ici par le mot *pyramide?* On est habitué à se figurer, dans l'usage du langage, la pyramide sous la forme des grandes masses de construction, qui se sont conservees en Egypte. On sent toutefois combien peu cette idée est admissible ici. Cependant, comme la forme pyramidale et le mot qui la désigne s'appliquent à d'autres corps qui se terminent en pointe, tels que les obélisques, les stèles, nous croirons que, sur ces *tumulus* élevés à des chevaux, on avoit simplement placé certaines *meta* ou bornes, telles qu'on les voit dans les cirques, et qui aussi, se terminant en pointe, affectent la forme pyramidale.

Il est moins question ici de désigner les variétés d'objets, qu'on imposoit sur les sommités des *tumulus*, et les diversités du sens des mots qui les expriment, que de constater l'usage de terminer ces monticules par quelque objet apparent, soit stèle, colonne, cippe; soit statue, obelisque, pyramide, pierre debout, etc. Aux témoignages déjà cités nous allons ajouter les notions de deux des plus grands *tumulus*, qui probablement aient été élevés dans l'antiquité; savoir, le tombeau d'Alyates, père de Crésus, en Lydie, et le Mausolée d'Auguste à Rome.

« On trouve en Lydie (*voyez* Hérodote, liv. I, » ch. XCIII) un ouvrage bien supérieur à ceux qu'on » admire ailleurs; j'en excepte les monumens des » Egyptiens et des Babyloniens. C'est le tombeau » d'Alyates, père de Crésus..... Son soubassement » est de grandes pierres, le reste du monument con- » siste en levée de terre..... De mon temps subsis- » toient encore au sommet cinq *ouroi*, où on lisoit » des inscriptions portant que, etc. Le soubassement » du monument a 6 stades 2 plèthres de circuit, sa » largeur est de 13 plèthres; » c'est-à-dire, selon le traducteur M. Larcher, 598 toises 2 pieds 10 pouces de tour. Ainsi, dit-il, les deux petits côtés devoient être chacun de 94 toises 3 pieds 8 pouces.

Le plan de ce soubassement, d'après ces mesures, est facile à connoître : c'étoit un carré ayant deux côtés, doubles en longueur des deux autres, et c'étoit sur ce quadrangle parallélogramme, bâti en grandes pierres, qui servoit de soubassement (*crêpis*) au véritable monument que s'élevoit ce dernier. Rien de plus simple à imaginer.

On ne sauroit nier qu'un tel soubassement, construit en pierres, n'ait été un ouvrage d'une assez notable dépense. Mais enfin ici, comme dans toutes les autres constructions, le soubassement n'a jamais pu être regardé comme une merveille, et l'on ne sauroit s'expliquer ce qui auroit pu motiver l'admiration d'Hérodote, si tout le reste n'avoit consisté qu'en une simple levée de terre. Hérodote cependant ne parle que d'une montagne ou d'un monceau de terre, χωμα γης. J'ai dit montagne ou monceau, ce put être en effet une élévation naturelle, comme cela eut certainement lieu dans beaucoup de *tumulus*. Ce put être aussi une butte artificielle, et, si l'on veut, tout à la fois l'une et l'autre, c'est-à-dire une hauteur naturelle surchargée de terre et ainsi exhaussée par l'art. Mais quelque hypothèse qu'on adopte, reste encore à chercher ce qu'il y avoit là qui eût mérité d'être vanté comme un immense ouvrage, εργον πολλον μεγιστον, à moins de supposer ce que le commencement de la description rend inadmissible, que l'écrivain n'auroit entendu parler que de la grandeur linéaire, chose assurément bien peu remarquable dans une butte de terre.

Disons donc que le monument d'Alyates dut être quelque chose de plus, que ce qu'indiquent au sens simple les mots χωμα γης. Aussi M. de Caylus a-t-il avancé que, par le mot γης, *terre*, il falloit entendre non pas simplement de la terre, mais de la terre cuite, autrement dit une construction en briques. Nous ne croyons pas qu'on puisse se permettre une telle interprétation; d'abord parce que l'usage de ces tombeaux, formés d'une simple terre, fut, comme on l'a vu, extrêmement commun. Tel étoit en Grèce le tombeau de Phocus, ταφος χωμα εστι, entouré d'un soubassement, περιεχομενος κυκλω κρηπιδι. Disons ensuite que, lorsqu'il s'agit d'edifices bâtis en briques ou en terre cuite, nous voyons que les écrivains grecs ne manquent point de dire οπτης γης.

Il y a, selon nous, une manière de concilier l'idée trop simple qui résulte des mots d'Hérodote, χωμα γης, *agger terræ*, avec l'opinion que sa notion, très-abrégée sans doute, force toutefois de concevoir,

c'est-à-dire celle d'une vaste entreprise, qui ne le cédoit qu'aux immenses travaux de l'Egypte et de Babylone.

Nous trouvons ce moyen de conciliation dans un vaste *tumulus*, qui fut à Rome le mausolée d'Auguste. Nous l'appelons *tumulus*, et, d'après l'idée élémentaire des monumens de ce nom, on va voir que cette dénomination lui convient parfaitement. D'abord Strabon, dans la courte notice qu'il en a donnée, l'appelle χωμα, *agger*. Ensuite des plantations d'arbres toujours verts (probablement des cyprès) s'élevoient, dit-il, jusqu'à son sommet; ce qui prouve que sa masse étoit formée de terre.

Nous ne croirons pas en effet que la magnificence du mausolée d'Auguste se seroit bornée à être un monticule de terre rapportée sur le bord du Tibre, et dont les pentes auroient eu des arbres plantés, ce qui eût ôté au *tumulus* jusqu'à la forme de monument, et ce seroit trouvé bien peu en accord avec la statue colossale en bronze de l'empereur au sommet.

Ce qui reste encore aujourd'hui de ce vaste tombeau, et qui se réduit à la partie circulaire de sa périphérie inférieure, nous montre qu'outre le soubassement de marbre dont parle Strabon, il y avoit d'autres parties de construction. Aussi, d'après l'indication de ces vestiges et la notion de Strabon, on n'a point hésité à restituer, il y a déjà long-temps, la masse de ce monument d'une manière qui répondît à son importance; ce qu'on a fait en établissant, dans toute cette élévation, des terre-pleins et des murs de terrasses en amphithéâtre ou en retraite les uns sur les autres. Et c'est alors que l'on conçoit comment des cyprès, plantés par étages sur ces terrasses, ont pu faire un effet théâtral et conduire l'œil du spectateur, avec beaucoup d'agrément, vers la partie du sommet que couronnoit la statue d'Auguste.

Ainsi l'idée des terrasses ou de terre-pleins par étages et plantés d'arbres, loin de contredire celle du *tumulus* primitif, s'y applique tout naturellement. Sans doute un tel monument pouvoit être appelé χωμα, *agger*. Cependant, qui ne voit que l'addition des constructions de l'art, faites à cette butte de terre, dut, selon la hauteur et le nombre des périphéries, faire de cette masse un ensemble des plus dispendieux?

Ne seroit-il pas permis maintenant de supposer, à l'égard du *tumulus* d'Alyates, et pour justifier la grande admiration d'Hérodote, que ce monument, qui, selon l'écrivain grec, ne le cédoit qu'aux entreprises de l'Egypte et de Babylone, au lieu de n'être qu'une simple butte de terre naturelle ou rapportée, auroit pu aussi (sans cesser d'être et de pouvoir être appelée *agger terræ*) présenter un composé de terrasses circulant par etages, soit horizontaux, soit en spirale, solidement construits, et s'élevant à une hauteur que les mesures données de son soubassement permettroient de porter à quatre ou cinq cents pieds?

Nous avons été conduits à parler de ces deux immenses *tumulus*, particulièrement à l'occasion des objets que l'usage imposoit à leur sommet pour en faire le couronnement. Ainsi, comme nous le montre le *tumulus* d'Auguste, on pouvoit placer des statues à leur cime. Celui d'Alyates nous présente, en forme faisant le couronnement de sa masse, cinq corps que le mot grec ουρε ou ουροι semble nous designer comme des corps pyramidaux, de la nature des bornes ou des termes, selon la signification propre du mot. Aussi, M. Larcher a-t-il dit, dans sa traduction, *cinq termes* sont placés au haut du monument. Cependant le mot *terme* a, dans notre manière d'entendre ce mot, plus d'une signification qui ne conviendroit guère à la position dont il s'agit. Je préférerois le mot *borne*, pris dans le sens des *meta*, qui terminoient et ornoient la *spina* des cirques. Ces *meta*, dont le temps a conservé quelques modèles, se rapprochoient davantage, par leur procérité, de la forme des *stèles* ou des obéliques, témoin celle qui orne les jardins de la ville Albani à Rome, et qui est circulaire, comme toutes celles qu'on voit groupées au nombre de trois ou de cinq, et élevées sur une base commune, dans les représentations des cirques antiques que les médailles nous ont conservées.

C'est d'après cette analogie et cette ressemblance, soit de position, soit de nombre, et précisément parce que ces *oroi* du *tumulus* d'Alyates dûrent avoir une grande hauteur, que la forme obéliscale m'a paru la plus propre à former les corps, qui lui servirent d'amortissement.

TURCIE, s. f. (terme d'*architect. hydraul.*) On donne ce nom, dans la langue des ponts-et-chaussées, à une espèce de digue ou de levée qu'on pratique en forme de quai, pour empêcher les inondations d'une rivière : telles sont celles qu'on a construites sur les bords de la Loire.

TUSCULUM, ville d'Italie, dans le Latium, au nord de la ville d'Albe, sur une colline, selon Strabon; ce qui a fait qu'Horace lui a donné le surnom de *supernum* :

.... Superni villa candens Tusculi.

On croit ordinairement que Frascati occupe l'emplacement de l'ancien *Tusculum*. On a voulu reconnoitre aussi dans *Grotta Ferrata* le lieu où auroit été situé le *Tusculanum*, ou la maison de campagne de Cicéron à *Tusculum*. Quelques antiquités découvertes à *Grotta Ferrata*, parmi lesquelles s'étoient trouvés un trapèze et un hermaphrodite, avec quelques bustes, où, disoit-on, se lisoit le nom de la famille Tullia, accréditèrent d'abord cette opinion. La table sembla devoir être le trapézophore dont parle Cicéron. On confondit l'idée d'hermaphrodite avec celle des Herm-Athènes, qu'Atticus lui avoit envoyés de Grèce pour l'ornement de sa bibliothèque. Tout cela fut bientôt convaincu de faux.

La vérité est que l'ancien *Tusculum* étoit situé sur une hauteur qui domine l'emplacement actuel de Frascati, ce qui, à la vérité, n'empêcheroit pas que plusieurs des anciennes maisons de campagne des Romains n'aient occupé quelques-uns des emplacemens de Frascati. Au reste, ce dernier site, où se trouvent réunies aujourd'hui les plus belles maisons des Romains modernes, n'a presque, dans aucune ruine, un seul reste d'antiquité digne d'être cité.

On croit que quelques débris, qui existent au Quarto di Borghetto, ont pu appartenir au Tusculanum de Scaurus, beau-fils de Sylla.

On assigne, comme caractères du Tusculanum de Gabinius, premièrement, d'avoir été voisin de celui de Cicéron; secondement, d'avoir été bâti en haut d'une montagne élevée sur une autre, ce qui convient justement à un certain emplacement entre la *Rufinella* et le *Tusculo*, emplacement qui a de nombreux terre-pleins. C'est bien là que dut être placée une grande construction.

Il est permis de mettre au nombre des situations qui se laissent encore reconnoître, comme ayant pu être propres à une grande maison de campagne, celle de la *villa* de Mécène aux *Grottoni d'Amadei*, d'après l'application naturelle qu'on peut leur faire, de la grandeur et du point de vue que la phrase d'Horace fait supposer.

Les ruines imposantes qui sont à la droite de Frascati, sous *Mont Dragone*, et à sa gauche près la villa Conti, reçoivent, sans aucune autorité, les noms de *maisons de campagne de Pollion et de Varron*.

Tout ce qu'on peut dire, c'est que Frascati doit avoir succédé à l'emplacement occupé par un grand nombre de riches maisons de campagne dépendantes de *Tusculum*, et que des fouilles habilement dirigées sur plus d'un endroit de la ville moderne, feroient très-probablement découvrir de nouvelles richesses d'antiquité, ou de précieux renseignemens, aux antiquaires qui cherchent à retrouver des traces de la magnificence de l'antique Rome.

TUYAU, s. m. Nom général qu'on donne, dans une infinité de travaux, d'ouvrages et d'emplois divers, à toute espèce de conduit, le plus souvent en forme de tube, qui sert, soit à l'écoulement, soit à l'évaporation, soit à la transmission des liquides, et, dans beaucoup d'instrumens, à la conduite et à la propagation des sons. En un mot, il y a tant d'emplois de l'objet appelé *tuyau*, qu'on ne sauroit se flatter de les énumérer tous. Au reste, nous en restreindrons les notions, en les abrégeant beaucoup, à ce qui regarde l'architecture, et particulièrement la construction.

Dans cet ordre de choses, ce qu'on appelle *tuyau* est un conduit qu'on fait le plus souvent rond, mais souvent aussi quadrangulaire quand il est engagé dans la construction, et qui sert à la descente des eaux s'il est placé en hauteur, et s'il est horizontal à leur transmission, par tous les moyens qui dépendent de l'hydraulique. On fait aussi des *tuyaux* pour l'évaporation de l'air et de la fumée, pour la circulation de la chaleur, et, si l'on veut, de l'air froid, etc., etc.

Les *tuyaux* se font en beaucoup de matières, selon la diversité de leurs emplois. On en voit dans les thermes antiques, pour l'écoulement des eaux pluviales, qui furent bâtis avec le monument, et formés tantôt de grandes briques quadrangulaires maçonnées avec les murs, tantôt composés de *tuyaux* de terre arrondis.

On appelle aujourd'hui ces conduits *tuyaux de descente*, et on les fait, soit en plomb, soit en fer-blanc, soit en fonte, pour servir dans toutes les maisons de Paris à la décharge des eaux du toit. On a ainsi, depuis peu d'années, remplacé par de semblables *tuyaux* les gouttières qui, saillant hors des toits et de leurs égouts, versoient en temps de pluie des torrens d'eau et occasionoient beaucoup d'inconvéniens.

On pratique aussi quelquefois les *tuyaux* de descente en terre cuite; mais ils sont sujets à être cassés s'ils sont à découvert, et à se fendre dans l'hiver par la congélation des eaux.

On fait des *tuyaux* en bois d'aune ou de chêne, que l'on perce avec des tarières de différentes grosseurs; on les emboite les uns avec les autres, et l'on en use particulièrement à Paris pour les conduites d'eau souterraines.

Les *tuyaux* de cuivre servent surtout, pour les corps de pompe, à élever les eaux. On les courbe aux endroits où il y a des robinets ou des regards.

Chaque genre de *tuyaux* consistant, selon ses emplois, en une réunion plus ou moins nombreuse de morceaux plus ou moins longs, l'art d'opérer cette réunion dépend de la nature différente de chacune des matières employées à leur confection.

Les *tuyaux* de fer ont à chaque extrémité trois ou quatre oreilles percées, par lesquelles on les joint au moyen d'autant de vis avec leurs écrous, en mettant entre les deux *tuyaux* qu'on veut réunir un morceau de cuir ou de feutre.

Les *tuyaux* de terre s'emboîtent par leurs extrémités les uns aux autres; le bout le plus étroit de l'un entrant dans celui de l'autre, qui est tenu plus large. On garnit la jonction de mastic et de poix, avec de la filasse et de l'étoupe.

Les *tuyaux* de bois s'emboîtent également les uns aux autres moyennant la précaution d'amenuiser en pointe le bout de celui qui doit entrer dans l'orifice de l'autre.

Les *tuyaux* de plomb se réunissent à volonté les uns aux autres au moyen de la soudure.

Les *tuyaux* de cuivre peuvent s'assembler par soudoure comme ceux de plomb, ou de la manière décrite pour les *tuyaux* de fer.

C'est pour la conduite de la fumée que l'on fait

peut-être le plus d'emplois des *tuyaux*, surtout à l'égard des poêles, auxquels on ajuste à volonté des *tuyaux* qui s'emploient diversement, selon qu'ils sont de terre recouverte en faïence, de cuivre, ou de tôle.

Les *tuyaux* de cheminée sont, dans la construction des maisons d'habitation et de location, un objet de haute importance. Nous renvoyons sur cet objet le lecteur à l'article CHEMINÉE.

On appelle *tuyau de cheminée apparent*, celui qui saille hors du mur; *tuyau de cheminée dans œuvre*, celui qui est pratiqué dans l'épaisseur d'un mur; *tuyau de cheminée adossé*, celui qui est doublé au-devant d'un autre *tuyau; tuyau de cheminée dévoyé*, celui qui ne monte pas aplomb et que l'on fait passer à côté d'un autre.

TYMPAN. (*Voyez* TIMPAN.)

TYPE, s. m. Vient du mot grec τυπος, mot qui exprime, par une acception fort générale, et dès-lors applicable à beaucoup de nuances ou de variétés de la même idée, ce qu'on entend par *modèle, matrice, empreinte, moule, figure en relief* ou *en bas-relief*.

Il n'est pas douteux que les écrivains grecs n'aient exprimé souvent par les mots τοι τυποι ce que nous entendons par *bas-reliefs* plus ou moins saillans.

C'est dans ses composés que le mot τυπος exprime certaines diversités des travaux de la sculpture. Ainsi le mot *entupos* doit avoir exprimé l'idée d'un travail en creux, appliqué à des figures, soit comme dans les ouvrages moulés ou coulés, soit poussées en terre dans un creux, soit formées par un moule en bronze ou en plâtre. Il a pu se réduire aussi à exprimer les figures gravées en creux sur pierres fines pour cachets, etc. Le mot *ectypos* semble désigner l'ouvrage comme produit par un moule en creux, d'où l'on extrait l'exemplaire qui s'y est imprimé. Le mot *prostypos* signifie d'une manière sensible l'ouvrage qui se détache en relief sur un fond plan, et ce qu'on appelle relevé en bosse. Mais beaucoup de diversités ayant dû s'introduire dans l'emploi de ces mots, par le fait de l'ignorance où le plus grand nombre des hommes dut être jadis, comme il l'est aujourd'hui, des caractères particuliers à chaque sorte d'ouvrages, nous ne dirions pas que, nonobstant la composition des mots, plus d'un écrivain n'ait pu employer l'un pour l'autre, surtout dans des descriptions souvent faites d'après d'autres descriptions.

Du reste, on peut affirmer que partout où Pausanias a employé le mot *tupos*, dans les ouvrages de la sculpture, soit qu'il en indique la matière, comme lorsqu'il dit que l'ouvrage est en marbre blanc, soit lorsqu'il l'emploie à des ouvrages de sculpture sur métaux, toujours il exprime par cette dénomination des ouvrages que nous appelons *bas-reliefs*.

L'emploi du mot *type* en français est moins souvent technique et plus souvent métaphorique. Ce n'est pas qu'on ne l'applique à quelques arts mécaniques, témoin le mot *typographie*. On en use aussi comme d'un mot synonyme de modèle, quoiqu'il y ait entre eux une différence assez facile à comprendre. Le mot *type* présente moins l'image d'une chose à copier ou à imiter complètement, que l'idée d'un élément qui doit lui-même servir de règle au modèle. Ainsi on ne dira point (ou du moins auroit-on tort de le dire) qu'une statue, qu'une composition d'un tableau terminé et rendu a servi de *type* à la copie qu'on en a faite; mais qu'un fragment, qu'une esquisse, que la pensée d'un maître, qu'une description plus ou moins vague, aient donné naissance dans l'imagination d'un artiste à un ouvrage, on dira que le *type* lui en a été fourni dans telle ou telle idée, par tel ou tel motif, telle ou telle intention. Le modèle, entendu dans l'exécution pratique de l'art, est un objet qu'on doit répéter tel qu'il est; le *type* est, au contraire, un objet d'après lequel chacun peut concevoir des ouvrages qui ne se ressembleroient pas entre eux. Tout est précis et donné dans le modèle; tout est plus ou moins vague dans le *type*. Aussi voyons-nous que l'imitation des *types* n'a rien que le sentiment et l'esprit ne puissent reconnoître, et rien qui ne puisse être contesté par la prévention et l'ignorance. C'est ce qui est arrivé, par exemple, à l'architecture.

En tout pays, l'art de bâtir régulier est né d'un germe préexistant. Il faut un antécédent à tout; rien, en aucun genre, ne vient de rien; et cela ne peut pas ne point s'appliquer à toutes les inventions des hommes. Aussi voyons-nous que toutes, en dépit des changemens postérieurs, ont conservé toujours visible, toujours sensible au sentiment et à la raison, leur principe élémentaire. C'est comme une sorte de noyau autour duquel se sont agrégés, et auquel se sont coordonnés par la suite les développemens et les variations de formes dont l'objet étoit susceptible. Ainsi nous sont parvenues mille choses en tout genre; et une des principales occupations de la science et de la philosophie, pour en saisir les raisons, est d'en rechercher l'origine et la cause primitive. Voilà ce qu'il faut appeler *type* en architecture, comme dans toute autre partie des inventions et des institutions humaines.

Il y a, pour remonter au principe originaire et au *type* de la formation de l'architecture en divers pays, plus d'une route qui y conduit. Les principales seront dans la nature de chaque région, dans les notions historiques, et dans les monumens mêmes de l'art développé. Ainsi, lorsqu'on remonte à l'origine des sociétés qui ont un commencement de civilisation, on voit l'art de bâtir naître de causes et avec des moyens assez uniformes partout. La pierre taillée ne dut point constituer les premières bâtisses, et nous voyons partout, sauf en Egypte et dans l'Inde, le bois se prêter avec bien plus de propriétés aux besoins peu dispendieux d'hommes ou de familles réunies

sous le même toit. La moindre connoissance des relations des voyageurs dans les contrées peuplées de sauvages, rend ce fait incontestable. Ainsi tel genre de combinaison dont l'emploi du bois est susceptible, une fois adopté dans chaque pays, y devint, selon le besoin des constructions, un *type* qui, perpétué par l'usage, perfectionné par le goût, accrédité par un emploi immémorial, dut passer dans les entreprises en pierre. C'est là cet antécédent que nous avons, dans plusieurs articles de cet ouvrage, donné comme le *type* de plus d'un genre d'architecture, comme le principe sur lequel se modela par la suite un art perfectionné dans ses règles et dans ses pratiques.

Cependant cette théorie, qui s'appuie sur la nature des choses, sur les notions historiques, sur les opinions les plus anciennes, sur les faits les plus constans, et sur les témoignages évidens de chaque architecture, a souvent contre soi deux genres d'adversaires.

Il y a ceux qui, parce que l'architecture ne peut ni être ni donner l'image d'aucune des créations de la nature physique ou matérielle, ne conçoivent d'autre genre d'imitation que celle qui se rapporte aux objets sensibles, et prétendent que dans cet art tout est et doit être soumis au caprice et au hasard. N'imaginant point d'autre imitation que celle qui peut montrer aux yeux son modèle, ils méconnoissent tous les degrés d'imitation morale, par analogie, par rapports intellectuels, par application de principes, par appropriation de manières, de combinaisons, de raisons, de systèmes, etc. Dès-lors ils nient, dans l'architecture, tout ce qui repose sur une imitation métaphorique, et ils le nient parce que cette imitation n'est pas matériellement nécessaire. Ils confondent l'idée de *type* (raison originaire de la chose), qui ne sauroit ni commander ni fournir le motif ou le moyen d'une similitude exacte, avec l'idée de modèle (chose complète) qui astreint à une ressemblance formelle. De ce que le *type* n'est pas susceptible de cette précision que les mesures démontrent, ils le rejettent comme une spéculation chimérique. Abandonnant ainsi l'architecture, sans régulateur, au vague de toutes les fantaisies que ses formes et ses lignes peuvent subir, ils la réduisent à un jeu dont chacun est le maître de régler les conditions. De là l'anarchie la plus complète dans l'ensemble et les détails de toutes les compositions.

Il est d'autres adversaires dont la vue courte et l'esprit borné ne peuvent comprendre, dans la région de l'imitation, que ce qui est positif. Ils admettent, si l'on veut, l'idée de *type*, mais ne la comprennent que sous la forme et avec la condition obligatoire de modèle impératif. Ils reconnoissent qu'un système de construction en bois, par une tradition constante d'assimilations modifiées et améliorées, aura dû être transposé enfin dans la construction en pierre. Mais de ce que celle-ci en aura conféré seulement les motifs principaux, c'est-à-dire ce qui, en faisant remonter l'esprit à l'origine des choses, pour lui donner le plaisir d'un semblant d'imitation, aura épargné à l'art tous les travers du hasard et de la fantaisie, ils concluront de là qu'il n'est permis de s'écarter d'aucun des détails du modèle auquel ils veulent donner après coup une réalité inflexible. Selon eux, les colonnes auroient dû continuer de paroître des arbres, les chapiteaux des branches d'arbre. Il eût fallu supprimer le tympan du fronton. Toutes les parties de la toiture auroient dû être servilement copiées dans les combles. Nulle convention n'auroit dû être admise entre la construction en bois et sa traduction en pierre.

Ainsi les uns et les autres, en confondant l'idée du *type*, modèle imaginatif, avec l'idée matérielle de modèle positif, qui lui ôteroit toute sa valeur, s'accorderoient, par deux routes opposées, à dénaturer toute l'architecture; les uns, en ne lui laissant plus que le vide absolu de tout système imitatif, et l'affranchissant de toute règle, de toute contrainte; les autres, en enchaînant l'art et le comprimant dans les liens d'une servilité imitative, qui y détruiroit le sentiment et l'esprit d'imitation.

Nous nous sommes livrés à cette discussion pour faire bien comprendre la valeur du mot *type* pris métaphoriquement dans une multitude d'ouvrages, et l'erreur de ceux qui, ou le méconnoissent parce qu'il n'est pas modèle, ou le travestissent en lui imposant la rigueur d'un modèle qui emporteroit la condition de copie identique.

On applique encore le mot *type*, dans l'architecture, à certaines formes générales et caractéristiques de l'édifice qui les reçoit. Cette application rentre parfaitement dans les intentions et l'esprit de la théorie qui précède. Du reste, on peut encore, si l'on veut, s'autoriser de beaucoup d'usages propres à certains arts mécaniques, qui peuvent servir d'exemples. Personne n'ignore qu'une multitude de meubles, d'ustensiles, de siéges, de vêtemens ont leur *type* nécessaire dans les emplois qu'on en fait et les usages naturels auxquels on les destine. Chacune de ces choses a véritablement, non son modèle, mais son *type*, dans les besoins et la nature. Malgré ce que l'esprit bizarrement industriel cherche à innover dans ces objets, en contrariant jusqu'au plus simple instinct, qui est-ce qui ne préfère pas dans un vase la forme circulaire à la polygone? Qui est-ce qui ne croit pas que la forme du dos de l'homme doive être le *type* du dossier d'un siége? que la forme arrondie ne soit le seul *type* raisonnable de la coiffure d'un tête?

Il en a été de même d'un grand nombre d'édifices dans l'architecture. On ne sauroit nier que plusieurs n'aient dû leur forme constamment caractéristique au *type* primitif qui leur donna naissance. Nous l'avons prouvé à l'égard des tombeaux et des sépultures, aux mots PYRAMIDE et TUMULUS. (*Voy.* ces mots). Nous renverrons aussi le lecteur à l'article CARACTÈRE.

UNI, E, adj., participe du verbe

UNIR, v. a. Ce mot, verbe ou adjectif, dans le langage des travaux de l'art, comme dans l'emploi qu'en fait le langage ordinaire, a deux significations, et exprime deux sortes d'effets, qui, lorsqu'on interroge jusqu'au fond l'idée qui leur est propre, surtout par rapport aux opérations dépendantes des procédés des arts, nous semblent montrer, avec plus d'évidence qu'ailleurs, que chacune de ces significations dérive d'une source commune.

Unir signifie donc d'abord, et principalement dans un grand nombre d'opérations des arts, joindre ensemble des objets divisés, donner un point de contact à des objets qui étoient dans un état d'isolement. Comme presque tous les ouvrages de la main de l'homme sont des assemblages de parties, on ne sauroit dire, sans sortir du domaine des travaux matériels et mécaniques, à combien d'ouvrages l'action d'*unir* donne l'existence.

Unir signifie, dans une autre acception, *aplanir, rendre lisse*, et l'on ne dira pas non plus à combien de travaux de la main on applique cette signification. On unit les bois, les pierres, les marbres, les métaux et beaucoup d'autres matières, par des procédés tendant à leur enlever les aspérités qui déroboient à l'œil l'effet du poli dont elles sont susceptibles. On dit aussi d'un chemin, d'un terrain, qu'ils sont ou ne sont pas *unis*, lorsque des élévations, des scabrosités quelconques en interrompent l'unisson de superficie. Dès qu'on fait disparoître ces monticules qui décomposoient le terrain, il est certain qu'on remet ensemble des parties qui étoient divisées. Le mot *unir*, dans la première signification, a donc pu convenir à l'opération qui empêche des parties de terrain de paroître divisées.

Comme l'application du mot *unir*, dans le sens de polir, n'a guère pu résulter de l'idée de donner un lien à des parties divisées, et comme l'opération technique tend à faire disparoître d'une surface quelconque les petites élévations qu'y produit toute espèce de travail d'ébauche préparatoire, il me paroît beaucoup plus simple de penser que les ouvriers auront emprunté le mot *unir* à l'opération mécanique aussi, qui fait disparoître les inégalités des terrains.

C'est en vue de cette dernière conséquence, que nous avons énoncé au commencement de cet article l'opinion que l'une comme l'autre des acceptions du mot *unir* pourroient remonter à une étymologie commune.

UNIFORME, ITÉ, s. f. La composition du mot *uniforme* ou *uniformité*, porte l'explication de sa signification élémentaire. Ce mot indique pour chaque objet, pour chaque ouvrage, une manière d'être qui, ou dans son ensemble, présente une forme unique, ou dans ses parties, la répétition d'une seule et même manière.

Quoique le mot *monotonie*, par une composition tout-à-fait pareille en grec, semble indiquer, relativement aux sons, une idée entièrement parallèle à l'idée d'uniformité par rapport aux formes, cependant il existe entre leurs acceptions une assez grande différence. La plupart des mots se forment, se composent d'après une idée ordinairement simple. L'usage vient ensuite qui les emploie, faute d'autres mots, à exprimer des idées ou des modifications d'idées, qui n'ont plus un rapport exact avec leur sens primitif.

C'est ainsi que se sont diversement modifiés dans le langage et dans l'esprit de ceux qui les emploient, les mots *uniformité* et *monotonie*. On doit dire que *monotonie*, soit qu'on applique ce mot à l'art des sons, soit qu'on le transporte par métaphore aux autres arts, n'exprime jamais qu'un défaut, qu'un effet désagréable. Il n'en est pas de même du mot *uniformité*, de l'emploi qu'on en fait sur beaucoup de points, de l'idée que l'usage lui attache en beaucoup de rencontres.

Il n'y a personne qui ne sache que ce mot exprime même, dans un grand nombre d'occasions, une idée d'éloge. On s'en sert dans ce sens, lorsqu'à l'égard des personnes, on parle de l'*uniformité* de leur conduite et de leurs actions, avec leurs doctrines et leurs principes. De même, au matériel et dans l'ordre des choses physiques, on louera l'*uniformité* d'un plan, d'une disposition de jardin, d'une place publique, d'une façade. C'est que l'idée d'*uniformité*, dans ce cas, participe de l'idée d'*unité*, qui se prend toujours en bonne part, et qui est une qualité principale de tous les ouvrages. (*Voyez* UNITÉ.) Mais comme l'unité n'exclut point la variété, qu'au contraire, elle n'est une qualité complète, et complètement louable, qu'avec le tempérament qui lui donne toute sa valeur, il en arrive de même à l'*uniformité*. Elle cesse d'être agréable, et perd de sa valeur, dès que l'esprit ou l'œil s'aperçoivent que ce qui devroit être un lien nécessaire entre le tout et ses parties, une condition indispensable de la conformation de l'ouvrage, un résultat du besoin que l'on a

de voir sans confusion, dégénère en un unisson, qui ôte jusqu'à l'envie de voir. Alors l'esprit et l'œil ne sont plus affectés que du sentiment pénible d'une répétition ou inutile, ou excessive. L'*uniformité* devient ainsi un défaut.

Lorsque l'*uniformité* est un rapport d'égalité entre des parties qui ont besoin d'être ainsi, pour produire l'effet d'un tout, elle est louable; lorsqu'elle n'est qu'une redite sans objet des mêmes formes, des mêmes parties, où se répète sans fin le même motif, elle produit l'ennui, et dès-lors elle est un défaut.

Par exemple, dans le style, qu'un écrivain emploie la même tournure de phrase, la même forme de discours, les mêmes mots, si le besoin de fixer, par cette redite, l'attention se fait sentir; si ce retour au même moyen a pour objet de produire une impression plus profonde, cette *uniformité* dans ces cas non-seulement est admissible, elle est encore une beauté. Elle devient un vice lorsqu'elle est le résultat évident de la stérilité de l'auteur, du manque d'idée, et de la pauvreté des ressources.

De même en architecture, il y a une certaine *uniformité* particulière à cet art, qui est tenu de n'employer dans ses compositions qu'un assez petit nombre de caractères, tels que colonnes, chapiteaux, et autres membres dont la répétition est élémentairement nécessaire. S'il en usoit autrement, dans tout édifice ou toute portion d'édifice, qui constitue à elle seule un tout, l'architecte ne produiroit plus l'idée d'unité et de variété, mais celle de multiplicité; il ne feroit point de variété, mais de la bigarrure. L'*uniformité* dans certains cas, non-seulement y est un agrément, elle y est un besoin.

Mais suivra-t-il de là que, dans d'autres emplois appliqués à des édifices, dont la diversité intérieure est une obligation, tel qu'un vaste palais, considéré dans sa disposition intérieure, l'art de l'architecture soit tenu de n'avoir pour chaque corps séparé qu'un seul dessin, pour chaque partie détachée qu'une seule ordonnance? Non sans doute. Il y aura dans cet édifice des membres qui, mis en regard les uns avec les autres, comme les façades d'une grande cour intérieure, exigeront un rapport de symétrie générale, et l'*uniformité* des mêmes lignes qui composeront leur masse. Toutefois plus d'une variété pourra s'introduire dans les détails d'un ensemble du reste *uniforme*. A plus forte raison l'architecte sera-t-il libre de manquer à l'*uniformité* dans les cours séparées d'un même palais, dans les parties d'un grand corps que le même point de vue ne rapproche pas.

A cet égard, il est même permis de dire que l'observance inviolable de l'*uniformité* la plus complète, appliquée à ce dernier cas, bien qu'elle procède d'un bon principe, et qu'on ne puisse point, au fond, en faire un reproche à l'architecte, est cependant susceptible de produire une impression propre à nous apprendre qu'il peut y avoir (pour le goût) quelque excès jusque dans le bien, et sur ce point le goût pourroit aussi se prévaloir de plus d'un jugement semblable en fait de morale.

Je veux donner de ceci un exemple, dans le grand et magnifique palais du roi de Naples, bâti à Caserte par Van-Vitelli. De tous les palais connus (on parle des plus grands), il n'en est aucun qui approche de celui de Caserte, et qui puisse lui être comparé pour la grandeur de la masse, l'unité de plan, la symétrie de toutes ses façades, et l'*uniformité* d'ordonnance, d'aspect, d'ensemble, de parties et de détails. Cette *uniformité* produit la plus parfaite ressemblance entre chacune des quatre grandes cours intérieures que divise, comme si elles étoient indépendantes l'une de l'autre, le plan ingénieux en forme de croix qu'a suivi l'architecte. Il n'y a personne qui n'éprouve en parcourant ce vaste plan, au rez-de-chaussée, l'espèce de désagrément que produit une complète identité, et ensuite celui d'une redite inutile et fatigante pour l'œil comme pour l'esprit. Cependant Van-Vitelli, quoique observateur aussi scrupuleux de l'*uniformité*, s'est permis d'orner de colonnes et de pilastres la façade principale de son palais, qui est du côté des jardins, quoique les autres soient privées de cette décoration; et certes personne ne trouvera là un défaut d'*uniformité*.

A plus forte raison l'architecte est-il libre de s'éloigner de l'*uniformité* dans la distribution intérieure de toutes les pièces dont se composera l'ensemble d'un grand palais. Il ne s'astreindra pas à les faire toutes sur un plan toujours semblable. Au contraire, il se plaira à y produire, et l'on aimera à y rencontrer, en les parcourant, une diversité de lignes et de contours. Un grand appartement offrira une succession de pièces, de salles, de cabinets, de galeries où, sans affectation, se trouveront toutes les variétés de dimension, de conformation, où les formes circulaires succéderont aux formes quadrangulaires et polygones.

Il en sera de même des élévations de toutes les divisions intérieures. Certes rien ne seroit plus fastidieux que la continuelle répétition dans chacune de ces parties, du même ordre, des mêmes profils, des mêmes motifs de décoration.

L'architecte, à l'extérieur d'un grand nombre d'édifices, a soin également de corriger ce que l'*uniformité* exige de similitude, de symétrie et de régularité dans les rapports principaux, par des détails qui diversifient l'aspect, sans altérer le principe d'unité. Il seroit ridicule que les fenêtres d'un palais ne fussent pas ordonnées sur une ligne parallèle, n'offrissent point des intervalles égaux, ne fussent pas soumises à un genre d'ornemens semblables. Cependant on voit avec plaisir et dans les plus beaux édifices des plus grands maîtres, les fenêtres d'un même étage alterner entre elles par des chambranles égaux de forme et de proportion, mais couronnés les uns

par des frontons triangulaires, les autres par des frontons circulaires.

L'extérieur d'un édifice comporte souvent l'application de plusieurs ordres de colonnes ou de pilastres, surimposés les uns aux autres. On voit de ces devantures, où l'on s'est plu à répéter dans la décoration des étages le même ordre. C'est là sans doute de l'*uniformité*. Mais comme aucune nécessité, aucun besoin apparent n'a prescrit cette répétition, le spectateur ne saura aucun gré à l'architecte d'une redite qui le force de voir trois fois la même chose, dans une élévation, laquelle, par le rapprochement de trois ordres, auroit pu lui faire éprouver avec trois impressions différentes le plaisir de la comparaison, que des variétés de proportions, de style et de détails l'auroient mis à portée de faire.

Généralement on ne se rend pas assez compte des causes du plaisir que nous procure l'architecture surtout. Cet art est un composé de rapports. Le génie, dans cet art, est de trouver et de fixer les rapports les plus agréables, et de faire sortir leur agrément du besoin même auquel il est avant tout subordonné. Méconnoître le besoin, comme principe premier du plaisir en architecture, c'est méconnoître l'essence de cet art. De là résulte le double abus qui se présente et à ceux qui l'exercent, et à ceux qui en jugent. Si vous faites par trop prédominer dans le système de l'art de bâtir le besoin sur le plaisir, vous pouvez aller jusqu'à détruire toute impression, tout sentiment de plaisir. D'une prétendue unité trop matériellement entendue, vous tombez dans l'*uniformité*, et nécessairement dans son excès, savoir : l'*unisson* et la *monotonie*. Pour vouloir que tout y soit raisonnement, on ira jusqu'à en bannir la raison ; car c'est une véritable déraison de prétendre que l'architecture n'ait plus ni rapports variés, ni diversités de proportions, de formes, d'ornemens, et que l'œil comme l'esprit n'y trouve plus rien à quoi se prendre, rien à comparer, rien à imaginer. Si d'autre part on donne au plaisir de la variété trop d'empire sur la raison du besoin, l'art, devenu indépendant de toute règle et de toute convention, se précipite dans les champs illimités du caprice et du désordre. Lorsque l'excès de l'*uniformité* prive notre œil et notre esprit du plaisir de comparer, parce que l'unisson y a détruit toute matière de comparaison, il arrive par l'excès contraire du désordre que l'œil et l'esprit se trouvent également privés de toute action sur l'appréciation de rapports qui, nés du hasard, ne présentent que l'image de la confusion ou d'un jeu sans règle.

De tout ceci il doit résulter qu'en architecture (cet art, qui peut-être est de sa nature soumis plus qu'aucun autre à l'*uniformité*) ce qu'on appelle ainsi y deviendra mérite ou défaut, selon l'application qu'on en fera aux parties qui en sont plus ou en moins susceptibles, selon la mesure en plus ou moins que la raison et le goût sauront ou ne sauront point y porter ; qu'enfin, si l'*uniformité* participe, jusqu'à un certain point, de l'unité avec laquelle il ne faut pas la confondre, ce ne peut être qu'avec le tempérament de la variété, sans laquelle l'*unité* elle-même cesseroit d'être la première de toutes les qualités dans les beaux-arts.

UNITÉ, s. f. Cette qualité n'est en quelque sorte la première dans tous les ouvrages de l'art, c'est-à-dire le fondement de toutes les autres, que parce qu'elle est la plus nécessaire. Elle n'est la plus nécessaire, que parce que son principe et ses effets tiennent essentiellement à la nature de notre être et dépendent de nos facultés, autrement dit, des moyens que nous avons de concevoir l'idée des objets, d'en recevoir ou d'en retenir les images, d'en juger et d'en goûter les impressions.

L'*unité* n'est la condition principale de tout ouvrage, que parce qu'elle a son principe dans l'*unité* même de notre ame.

Or, cette *unité* de notre ame est une de ces vérités de fait, tout autant que de théorie, dont nous trouvons en nous la plus facile démonstration. Elle se révèle et se manifeste à tout instant par cette *unité* d'action dont les plus simples rapports que nous font à tout moment nos sens, nous donnent évidemment la preuve.

Ainsi, par exemple, chacun de nos sens nous dit qu'il ne peut recevoir également les impressions simultanées de plusieurs objets à la fois. Dans le fait, chacun le sait pour en avoir fait l'expérience ; ni deux de nos sens ne peuvent être *activement* occupés ensemble et tout à la fois, ni un seul ne peut être *fortement* affecté, dans un même moment, par plus d'une sensation. On a dit *activement* et *fortement*, parce qu'à la vérité chacun de nos sens est doué d'une faculté active et d'une passive ; et c'est ainsi, c'est par l'effet de cette double vertu que l'on voit conjointement deux objets separés l'un de l'autre. Oui ; mais il y a une grande différence de vision pour chacun d'eux. Il n'y a d'intuition que pour l'un des deux. Je n'en peux regarder qu'un à la fois. Je puis entendre plusieurs chants, plusieurs discours simultanément ; mais je n'en peux écouter qu'un seul. Il y a pareille différence d'action et de signification entre ce qu'on appelle *sentir*, et ce qu'on appelle *odorer*, entre ce qu'on appelle *toucher*, et ce qu'on appelle *palper*.

Là, comme on le voit, réside le principe de l'essence de l'*unité*, et de sa nécessité dans les ouvrages des arts et de l'imitation. Car il faut appeler *nécessité*, dans les arts, le besoin qu'ils ont de plaire, condition sans laquelle, ou ils ne produiront point d'impressions, ou n'en produiront que de vagues, confuses et compliquées. Il est dès-lors évident que le premier besoin de l'ame, pour jouir des ouvrages de l'art, est d'en recevoir clairement les impressions, d'en discerner facilement l'ensemble et les rapports,

et de juger sans embarras du but et des moyens employés pour lui plaire. Or, pour être ainsi affectée, l'ame ne veut être ni embarrassée, ni détournée par une complication difficile d'objets, ni distraite par une diversité d'impressions fugitives, qui ne pourroient s'adresser, dans leur concours intempestif, qu'à la propriété passive de nos sens et non à leur faculté active.

Tout ce qui tend à nous prouver l'*unité* d'action de notre ame, dans le jugement ou la jouissance des ouvrages qu'on lui soumet, tout ce qui démontre l'impossibilité physique où elle est de se diviser, pour donner également audience à deux sensations concurrentes, tend également à prouver le besoin d'*unité* dans les ouvrages de l'art, c'est-à-dire que tout ouvrage doit être conçu, composé et exécuté selon le principe de l'*unité*.

Or, ce qu'il faut d'abord bien comprendre, c'est quel est le sens à donner à ce mot, et quel est l'esprit de l'*unité* dont il s'agit ici. Il est peu nécessaire, ce me semble, d'avertir que ce mot ne doit pas être pris dans un sens materiel ou arithmétique (ce qui seroit un *non sens*), ni qu'il faille se figurer par l'*unité* l'absence de parties dans l'objet réputé *un*. Au contraire, c'est précisément des parties mêmes composant l'ouvrage que résultera le mérite de l'*unité*, en sorte que ce mérite y sera d'autant plus grand, qu'il y aura un plus grand nombre de parties.

Il en est de l'*unité*, entre les parties dont un ouvrage se composera, comme de ce qu'on appelle l'*unité* d'action dans une multitude de faits et de circonstances. L'*unité* d'action n'est pas l'action individuelle, l'action d'un seul; au contraire, c'est une action collective, quel que soit le nombre de ceux qui y participent, mais qui, par un concours bien réglé, produit un tel effet, qu'elle paroît n'être que l'action d'un seul. De même, à l'égard des êtres ou des corps organisés, l'*unité* ne consistera point dans l'uniformité d'action de chaque partie, mais au contraire dans une diversité de leurs emplois, diversité soumise à un principe moteur qui fait concourir à un même but les fonctions différentes de chaque membre ou de chaque organe.

Ainsi, dans les ouvrages de tous les arts, l'*unité* n'est ni cette uniformité de formes, de faits, de situations, ni cette identité de personnages, d'objets, d'actions, de langage, de figures, de physionomies, d'aspects, qui ne seroit autre chose que de l'*unisson*. Un nombreux assemblage de figures sur une seule ligne, sous un même niveau, les unes à côté des autres, présenteroit des personnages *rapprochés* sans être *unis*; et une telle composition seroit précisément la plus éloignée de l'*unité* entendue moralement, parce qu'elle se borneroit à l'*unité* en quelque sorte matérielle et arithmétique. Elle n'auroit point de véritable *unité*, parce qu'elle n'offriroit véritablement point de parties, puisqu'elle ne donneroit dans l'esprit et dans le fait de la composition qu'une multitude d'individualités, ou des redites d'un seul et même motif. Ajoutons que, relativement au but principal de l'art, qui est de plaire à l'ame par les impressions qu'il lui fait éprouver, par l'action qu'il lui procure, le but est manqué, puisqu'il ne résulte de là pour l'ame que le dégoût qui accompagne la monotonie, ou le néant d'effet et d'action.

La multiplicité ou la complication d'objets est, comme on l'a déjà fait entendre, un autre moyen, quoique par un sens inverse, de détruire l'*unité* dans l'ouvrage de l'art. Il n'y a personne qui ne soit forcé, par le seul instinct du vrai, d'avouer que l'*unité* seroit violée là où, dans un seul et même ouvrage plusieurs arts se disputeroient et la conception, et la composition, et le procédé d'exécution, en empiétant sur le domaine l'un de l'autre; que l'*unité* seroit violée si deux sujets de composition occupoient le même tableau, s'il y avoit plus d'un point de vue dans la perspective, si le même personnage, dans un drame, avoit plus d'un caractère, si un poème reposoit sur plus d'un événement principal. Tout le monde comprend que l'ame alors se trouve dans la situation pénible d'avoir à entendre à plusieurs à la fois; que, partagée entre des situations et des sensations qui se disputent son intérêt, elle ne reçoit plus que des impressions rompues et incohérentes; qu'obligée de passer plus ou moins promptement d'un objet à l'autre, elle n'en peut éprouver ni des effets entiers, ni une sensation complète. C'est là un effet que chacun éprouve dans ces collections de tableaux qui, se pressant les uns contre les autres, ne nous permettent d'être affectés fortement d'aucun, parce que l'attention s'y divise, comme elle le fait, sur tous ceux qui composent une foule où l'on ne regarde personne, parce qu'on voit tout le monde.

Qu'est-ce donc maintenant que l'*unité*, entendue comme principe moral de la perfection des ouvrages de l'art, et comme cause active de leurs effets, ainsi que du plaisir que l'ame y trouve? Nous croyons pouvoir dire que l'*unité* est le *lien* qui produit un tout, c'est-à-dire l'accord des parties entre elles et avec l'ensemble; que son objet est de faire que tous les détails et tous les accessoires de l'ouvrage puissent être ramenés et coordonnés à un point qui en devienne en quelque sorte le centre; que son action consiste particulièrement à opérer entre tous les objets une combinaison qui soit et qui paroisse nécessaire, combinaison telle qu'on ne puisse rien en détacher ni rien y ajouter.

Telle est effectivement la propriété de cette qualité, qu'elle nous force à opérer aussi en nous la représentation des objets les plus nombreux, non comme isolés, mais comme dépendant les uns des autres, qu'elle nous empêche de regarder une partie comme quelque chose d'entier et de complet.

L'objet principal de l'*unité*, quand l'artiste la produit dans un ouvrage, est de ne nous offrir rien à désirer, rien à en retrancher. L'*unité* ou son effet

peut manquer à l'ouvrage de deux manières, ou par l'absence de ce qui lui est nécessaire, ou par la présence de ce qui est superflu. L'*unité* disparoîtra, ou lorsque l'ouvrage manquera de quelques-unes des parties qui peuvent faire juger de sa nature et de ce qui doit le constituer, ou lorsqu'il y aura dans l'ouvrage des parties étrangères à ce qui constitue sa nature propre.

En effet, la nature d'un objet est, à proprement parler, le fondement et la base de son *unité*, parce que c'est réellement dans sa nature que se découvre la raison pour laquelle chaque partie s'y trouve, et occupe la place qu'elle doit avoir, et parce que la nature de cet objet seroit autre, si quelqu'une de ces parties, ou n'existoit pas, ou y existoit autrement.

Ainsi, lorsqu'on charge un architecte de construire un édifice, son premier soin doit être de se faire une idée claire et précise de sa nature et de sa destination. Ensuite il inventera et disposera les différentes parties, de manière que de leur réunion résulte un bâtiment qui soit précisément ce qu'il doit être. Ainsi, l'*unité* fondamentale d'un tableau résultera, avant tout, de l'idée nette et précise du sujet à représenter, idée qui forme sa nature, et ensuite des rapports nécessaires de chaque partie, de chaque figure, de chaque accessoire avec cette idée.

Toutes les fois que nous ne pouvons pas nous faire, dans un objet, la moindre idée de son *unité*, lorsque nous ne sentons pas comment les parties diverses que nous avons sous les yeux, ou que l'on présente à notre esprit, peuvent convenir entre elles et former un ensemble, ces parties, vues seules ou appréciées isolément, pourront bien nous faire du plaisir; mais l'objet, vu ou apprécié dans son entier, ne pourra nous en procurer. Il s'ensuit que chaque portion séparée, dans un ouvrage, lorsqu'elle ne convient pas à l'idée d'ensemble, et lorsqu'elle n'a aucune liaison avec les autres, est par conséquent opposée à l'*unité*, et dès-lors est une imperfection qui doit déplaire.

Or, nous avons dit que ce désaccord des parties, ou de quelqu'une des parties avec l'ensemble, peut contredire la nature d'un objet, et en rompre l'*unité*, soit comme manquante, soit comme superflue, comme y étant de trop, ou de trop peu. Tout le monde comprend, en effet, que dans un discours sur un sujet donné, par exemple, toute narration, toute discussion étrangère à ce sujet, en détournant l'esprit de l'auditeur de ce qui doit être son but, détruira l'*unité*, tout autant que le pourroit faire le manque d'un des points importans à la nature et au complément de ce que l'orateur veut prouver ou démontrer. Des épisodes trop fréquens dans un poëme, ou trop étrangers au fond du sujet; des personnages parasites dans un drame, des figures qu'on appelle de remplissage dans la composition d'un tableau, des répétitions de membres inutiles dans l'ordonnance d'un édifice, violent, par leur redondance, la nature, et dès-lors l'*unité* fondamentale de l'ouvrage, tout autant que pourroient le faire des omissions, des lacunes, ou l'absence des parties nécessaires qui devroient le constituer.

Lors donc que, dans ce que nous voyons représenté, il y a l'une ou l'autre de ces deux manières de contredire l'*unité*, nous sommes nécessairement affectés d'un sentiment pénible et désagréable. L'artiste qui veut exécuter un ouvrage parfait doit avoir toujours présente à l'esprit cette maxime recommandée de tout temps à l'orateur, *de dire tout ce qu'il faut, et de ne dire que ce qu'il faut*. Ce qui est recommandé en pratique à l'artiste, doit être, en théorie, également nécessaire dans l'application des jugemens qu'on porte de ses ouvrages. Si on ne connoît pas bien ce qui forme la nature de chaque ouvrage, on ignore élémentairement les lois de leur *unité*, et on ne pourra jamais en connoître ni en sentir la perfection. Voilà pourquoi il se trouve tant de divergence dans les jugemens qu'on en porte. On verra souvent des personnes admirer la beauté d'un discours, ou d'une pièce de théâtre, ou d'une peinture, parce qu'elles ont été frappées du mérite de quelques passages, de quelques situations, de quelques détails, tandis que ces mêmes ouvrages font sur d'autres une impression désagréable. C'est que les premiers ne savent voir que des parties dans le tout, et les seconds ne veulent voir que le tout, par et dans ses parties. Or, le plaisir des uns est, à proprement parler, d'instinct et à la portée du grand nombre, tandis que le plaisir des autres n'est à la portée que de ceux dont les sens ont été perfectionnés par l'étude et par la science.

Il est, comme on le voit, beaucoup plus facile d'analyser l'idée de l'*unité*, dans les beaux-arts, que d'en développer les notions principales, de montrer en quoi elle consiste, ce qui la produit et ce qui la détruit, que d'enseigner les moyens pratiques de la mettre en œuvre. Tel est le sort des idées et des notions abstraites, qu'elles ne peuvent guère s'adresser qu'au sentiment. Rien donc ne seroit plus difficile que d'enseigner didactiquement à l'artiste les moyens de mettre en œuvre les préceptes de la théorie à cet égard. L'*unité* est, si nous l'avons bien définie, et de la seule manière qui convienne à une définition (c'est-à-dire en renfermant le plus de notions dans le moindre nombre de mots), l'*unité* est, disons-nous, le lien qui unit et ramène à un seul point toutes les parties d'un ouvrage, et les coordonne tellement, qu'on ne puisse y rien ajouter, rien en détacher. Il nous semble que l'artiste ne trouvera le secret de ce lien moral et intellectuel, qu'en ayant toujours bien présent à l'esprit, et en discernant bien, ce qui en chaque genre constitue la nature propre de l'objet ou du sujet sur lequel il s'exerce, et en se rendant bien compte de ce qui, d'une part, est nécessaire, et de l'autre, de ce qui est inutile à son développement et à son effet, dans toutes les parties qui pourront y entrer.

On comprend que la théorie abstraite de l'*unité* parviendroit à une beaucoup plus grande clarté, si l'on pouvoit en faire, par des exemples pratiques, les applications particulières à tous les cas, à toutes les circonstances particulières, à tous les faits secondaires qui, dans chacune des divisions techniques de chaque art, comporteroient des observations variées, quoique dépendantes d'un même principe. Il n'y auroit peut-être pas de sujet plus étendu et plus hors de mesure avec l'espace d'un article de théorie; ce seroit la matière d'un vaste ouvrage.

Dans le fait, le mérite complet de l'*unité* résultera dans chaque ouvrage d'un art, comme dans l'art même, de l'observation de plusieurs *unités*, qu'on pourroit, théoriquement parlant, regarder comme secondaires. Dans l'ouvrage du peintre, par exemple, on pourroit compter, outre l'*unité* première de la conception, l'*unité* de composition, l'*unité* d'action, l'*unité* de goût et de style, l'*unité* de formes ou de dessin, l'*unité* d'ajustement, l'*unité* de caractère, l'*unité* de couleur, l'*unité* d'exécution. C'est bien sans doute de l'ensemble plus ou moins complet de toutes ces *unités*, que procédera l'effet plus ou moins sensible de cette *unité* abstraite, qualité générale qui produit, entre les parties, cette heureuse liaison qui en fait un tout. Mais que d'observations de détail n'exigeroit pas l'analyse de tous les moyens et procédés, par lesquels chacune de ces *unités* se trouve produite, et de tous les défauts qui s'opposent à ce qu'elle se produise!

En ramenant ces notions à l'art de l'architecture, à peine nous permettrons-nous d'effleurer la théorie pratique des moyens propres à produire dans les ouvrages de cet art les différentes sortes d'*unités* partielles, d'où résulte l'*unité* générale d'un édifice, et que nous appellerons:

Unité de système et de principe.

Unité de conception et de composition.

Unité de plan.

Unité d'élévation.

Unité de décoration et d'ornement.

Unité de style et de goût.

De l'unité de système et de principe. On appelle ainsi celle qui consiste à ne point confondre dans le même édifice certaines diversités qui sont le produit, chez différentes nations, d'un principe originaire particulier, et de types formés sur des modèles sans rapport entre eux. On ne sauroit mieux faire comprendre cette *unité* de système ou de type, que par les exemples trop fréquens de parties restaurées ou rajoutées à des édifices gothiques, selon le système et les types de l'architecture grecque. Rien ne peut mieux donner l'idée contraire à l'*unité*, c'est-à-dire celle de la duplicité, ou de deux édifices en un. Mais, sans aller jusqu'à un excès aussi frappant, on sait qu'il y a un grand nombre de pratiques introduites dans l'art de bâtir, qui offrent de ces contradictions de systèmes et de principes. Telle est celle qui doit sa naissance à la destruction même des monumens antiques dans le Bas-Empire; je veux parler des arcades élevées sur des colonnes isolées, genre de dissonance, dont le système de l'architecture grecque fait sentir tout l'abus. L'*unité* ne sauroit être, en fait de principe, plus sensiblement violée, que par un mélange présentant sur un même point l'emploi de deux manières de bâtir qui s'excluent. C'est pécher contre l'*unité* de système, que d'associer des arcs aigus aux ordonnances grecques; que de placer des chapiteaux d'un ordre sur des colonnes d'un autre ordre; que de multiplier les frontons là où il ne peut y avoir qu'un seul comble; que d'établir plusieurs étages de colonnes, d'entablemens, et par conséquent de planchers au dehors d'un edifice qui n'a point d'étage dans son intérieur, etc.

De l'unité de conception et de composition. C'est de la conception d'un monument que dépend cette *unité* d'intention et de vues, qui doit devenir le lien commun de toutes les parties. Aussi faut-il qu'un monument émane d'une seule intelligence qui en combine l'ensemble de telle manière, qu'on ne puisse, sans en altérer l'accord, ni en rien retrancher, ni rien y ajouter, ni rien y changer. C'est de cette pensée première que dépendra l'*unité* de sa composition. Un très-grand nombre d'édifices, et des plus célèbres, nous découvrent la vue originaire de leur créateur. Formés d'abord sur un autre plan pour une autre destination, de nouvelles vues en ordonnent l'augmentation, soit par de nouveaux architectes, soit à des époques successives. Un édifice devient alors un amalgame d'additions ou de modifications, au milieu desquelles disparoit jusqu'à la trace de l'intention première, et par conséquent l'idée d'une liaison propre à soumettre ses parties à la loi de l'*unité*. On ne sauroit peut-être citer aucun exemple plus frappant du manque d'*unité*, dans la conception et la composition, que le palais des Tuileries à Paris, ouvrage d'un fort grand nombre d'architectes, qui furent occupés pendant une longue suite d'années à faire, defaire et refaire, en sorte qu'à peine y découvre-t-on aujourd'hui la conception du premier auteur. Aussi nul monument, au lieu d'*unité*, ne donne-t-il plus l'idée de pluralité de morceaux réunis. Un exemple tout-à-fait opposé, est celui que nous avons déjà cité à l'article Uniformité (*voyez* ce mot) du grand palais de Caserte, conçu, composé, exécuté et terminé dans un court espace de temps par le même architecte.

De l'unité de plan. Le plan d'un édifice étant la base et le principe essentiel de sa constitution, c'est de cette *unité* que procédera, plus qu'on ne peut le dire, l'effet de la liaison, ou de l'accord du tout avec ses parties, de cette grande raison d'ordre et d'harmonie, par quoi on peut définir l'*unité* et en rendre les préceptes sensibles. Le plan déterminant les masses

extérieures, comme les distributions intérieures, le principe de son *unité* reposera d'abord sur l'idée la plus claire qu'il sera possible, de la nature de l'édifice, c'est-à-dire de la raison pour laquelle chaque partie s'y devra trouver, et de la raison de ses rapports avec le tout. Voilà pour ce qui regarde l'*unité* de plan, considérée dans le sens d'une théorie abstraite. Sous le rapport plus particulièrement pratique des combinaisons d'un plan, dans la vue de plaire à l'esprit et aux yeux, l'*unité* résultera d'abord de l'emploi des lignes simples, des contours réguliers, et d'une correspondance de parties faciles à saisir. La symétrie est généralement un mérite et un agrément dans un plan, par la raison qu'elle offre plus que toute autre combinaison, l'idée d'un tout achevé et complet, et qu'elle simplifie singulièrement le travail de l'esprit, qui cherche à se rendre raison des conceptions de l'architecte. L'*unité* toutefois n'est pas blessée par certaines dispositions qui tendent à mettre en opposition des formes différentes et des contours divers. L'*unité* qui a besoin de variété s'accommode de certains contrastes dans un plan, autant qu'elle repousse cette affectation de parties rompues, de contours mixtilignes, qui semblent n'avoir été sous le crayon du dessinateur qu'un jeu fantastique, dont le bon sens et le bon goût doivent reléguer l'abus puéril parmi les fantaisies sans conséquence qu'imagine le luxe mercantile pour diversifier ses produits.

De l'unité d'élévation. Ce qui constitue particulièrement dans l'architecture l'*unité* d'élévation, c'est d'abord une telle correspondance de l'extérieur de sa masse avec l'intérieur, que l'œil et l'esprit y aperçoivent le principe d'ordre et la liaison nécessaire qui en ont déterminé la manière d'être. Le but principal d'une façade ou élévation de bâtiment n'est pas d'offrir des combinaisons ou des compartimens de formes qui amusent les yeux. Là, comme ailleurs, le plaisir de la vue, s'il ne procède pas d'un besoin ou d'une raison d'utilité, loin d'être une source de mérite et de beauté, n'est plus qu'un brillant défaut. Mais là, comme ailleurs, le plus grand nombre se méprend en transportant les idées, c'est-à-dire en subordonnant le besoin au plaisir. De là cette multitude d'élévations d'édifices, dont les formes, les combinaisons, les dispositions, les ordonnances, les ornemens contredisent le principe d'*unité* fondée sur la nature propre de chaque chose. Ce qui importe donc à l'*unité* dont nous parlons, ce n'est pas qu'une élévation ait plus ou moins de parties, plus ou moins d'ornemens, c'est qu'elle soit telle que la veulent le genre, la nature et la destination de l'édifice; c'est qu'elle corresponde aux raisons, sujétions et besoins qui ont ordonné de sa disposition intérieure; c'est que l'extérieur de cet édifice soit uni par le lien visible de l'*unité*, à la manière d'être que les besoins du dedans auront commandée.

Que s'il s'agit ensuite d'examiner les effets de l'*unité* d'élévation, sous le rapport d'agrément ou du plaisir qu'on trouve à un ensemble décoratif, il paroît qu'on peut avancer que ces effets seront causés principalement par l'emploi d'un seul ordre de colonnes, s'il y a lieu, par un espacement égal de ces colonnes, par leur position sur une seule ligne, sans ressaut, ni arrière ou avant-corps. Si l'édifice est à plusieurs étages, comme un palais, on satisfera beaucoup mieux à l'*unité* d'élévation, en subordonnant chaque étage à une seule et même disposition d'ouvertures, à une répartition de pleins et de vides, telle que le plein l'emporte sur le vide, en ménageant de grands espaces entre les étages, en soumettant la masse totale à une ligne uniforme d'entablement, en y produisant le moins de divisions qu'il sera possible.

Généralement l'*unité* morale dans l'élévation des édifices participe plus qu'aucune autre, peut-être, de celle qu'on peut appeler *unité* matérielle ou arithmétique. C'est qu'il n'y a peut-être point d'art, plus exposé que l'architecture, à des répétitions d'objets, à des redites de formes, à des multiplicités de besoins et d'emplois, qui tendent à introduire dans les compositions l'idée, l'apparence, et, il faut le dire souvent aussi, la réalité, de ce qu'on peut appeler ou duplicité, ou pluralité d'objets dans un même objet, d'élévations dans une même élévation. Telle est évidemment la condition, en quelque sorte obligée, des élévations d'églises, sur les nefs desquelles on voit au-dessus des combles et des frontons qui devroient terminer l'édifice, un nouvel édifice sans rapport de formes et quelquefois de proportions, avec celui qu'il surmonte. On sent que je veux parler du plus grand nombre des églises à coupoles. Non qu'on veuille prétendre qu'il n'y a aucun moyen de soumettre au principe moral de l'*unité* cette double élévation, ni qu'on croie ce problème insoluble; au contraire, la grande basilique de Saint-Pierre à Rome nous paroît celle qui a le plus approché de cette solution. Elle est très-certainement celle où règne le plus de cette *unité* de masse et d'ordonnance, qui produit pour l'œil comme pour l'esprit le moins de disparate entre les deux élévations. Toutefois la plupart des autres églises du même genre me paroissent ce qu'il y a de plus propre à démontrer en quoi consiste le manque d'*unité* dans un édifice, et surtout dans son élévation.

De l'unité de décoration et d'ornement. Ce qu'on appelle décoration ou ornement, dans l'architecture, en est la partie nécessairement la plus arbitraire, la moins soumise à des règles fixes, celle par conséquent qui semble devoir échapper le plus aux lois théoriques ou pratiques de l'*unité*. Cependant telle est la nature de l'*unité* moralement entendue, et définie de la manière qu'on l'a fait, qu'il n'existe rien dans le domaine de la nature, et dans celui des arts ses imitateurs, à quoi on ne puisse appliquer les consé-

quences d'un principe qui, en tant que principe d'ordre, doit régler toutes les combinaisons, toutes les inventions de l'esprit. Or, c'est parce que la décoration de sa nature repose sur des élémens plus fugitifs, qu'il importe davantage de le préserver du désordre qui en détruit l'effet. C'est donc à l'*unité* qu'il faut ramener ses compositions, toutefois dans une mesure qui lui soit applicable.

La décoration, comme toute autre partie de l'architecture, doit éprouver pour premier besoin celui de plaire, puisque c'est là son premier objet et son but essentiel. Or soit que le génie décoratif emploie dans les édifices les grandes ressources de la peinture et de la sculpture historique ou poétique, soit qu'il se contente d'en user en caractères graphiques, si l'on peut dire, qui, sous le nom d'*ornement*, peuvent être introduits sur toutes sortes de membres et de parties courantes de l'ordonnance générale, il n'est pas difficile de voir comment ces ouvrages se trouveront soumis eux-mêmes aux deux conditions de l'*unite*. La première est celle qui établira leur liaison avec leur sujet et avec l'ensemble où ils doivent trouver place; la seconde, plus particulière à l'exécution, leur sera commune avec tous les autres ouvrages de l'art.

Sous le premier de ces rapports, l'*unité* décorative consistera, avant tout, dans le choix des sujets analogues à la destination de l'édifice. L'histoire et l'allégorie ouvrent au génie de la décoration des sources inépuisables d'inventions et de compositions propres à caractériser le monument et à compléter son harmonie. Cette harmonie consistera dans une juste combinaison, et un accord avec les superficies et les emplacemens, tel que le corps même de l'architecture ne disparoisse point sous les accessoires, que ses membres n'en soient ni altérés ni rompus, que ce qui doit simplement l'orner ne la cache point. Cette *unité* d'harmonie consistera encore dans un emploi tellement modéré, tellement bien entendu des moyens de décoration, qu'une succession de parties ornées et de parties lisses établira entre les unes et les autres des transitions qui en feront valoir l'effet. L'excès de décoration en detruit l'impression, et l'*unité* morale s'en trouve également annullée, parce qu'étant, en ce genre comme en tout autre, une liaison entre des rapports, il n'y a plus lieu à cette liaison, dès que toute idée de rapport et par conséquent d'accord a disparu.

Quant à l'*unité* spéciale de toute *décoration*, considérée en elle-même et à part de ses rapports avec l'architecture, il n'y a rien à en dire ici, puisqu'elle rentre dans la théorie générale de tous les arts.

Unité de style et de goût. On ne met ce genre d'*unité* au nombre de ceux qui importent à la perfection des œuvres de l'architecture, que parce qu'il est et plus facile et plus commun d'en rencontrer le défaut dans cet art que dans tous les autres. En effet le style et le goût de l'édifice dépendent bien sans doute de celui de l'artiste; c'est bien lui qui, par ses projets et par leur mise en œuvre, imprime à l'ouvrage tel ou tel caractère. Mais son art est le seul qui ait besoin d'employer des mains étrangères, le seul dont la conduite et l'achèvement dépendent de circonstances auxquelles il ne peut pas commander. Lorsqu'on sait ensuite combien de causes de changement, combien de reprises, de variations tendent à modifier les grandes entreprises, il est trop vrai de dire que, jusque dans les plus célèbres, on découvre des anomalies de goût et de style, qui leur ont ôté le caractère précieux d'*unité* qui en devroit faire un ouvrage accompli.

A ce manque d'*unité* on pourroit joindre le manque d'*unité* d'exécution, et cet objet offriroit encore, à la critique dont il s'agit ici beaucoup de considérations, mais qui, tenant peut-être de trop près au technique des procédés matériels, sembleroient sortir aussi de l'esprit d'une théorie, laquelle a eu pour objet de fixer quelques idées sur une des qualités morales et intellectuelles de l'art, trop méconnue des artistes et de ceux qui jugent leurs ouvrages.

Sans doute cette analyse de la nature et des effets de l'*unite* ne sauroit faire partie des études auxquelles l'artiste ait, avant tout, été obligé de se livrer. Sans doute encore le sentiment du vrai et du beau le conduit souvent à son insu par les mêmes voies au même but. Mais il n'en est pas ainsi du plus grand nombre des hommes qui jugent leurs ouvrages, ni du petit nombre même de ceux qui sont appelés à leur direction, et c'est particulièrement à eux que de semblables considérations pourroient être utiles.

URNE, s. f. C'est, dans l'usage ordinaire, le nom d'un vase oblong circulaire et ayant un assez large orifice.

Dans le langage de la poésie, on donne des *urnes* aux fleuves, aux nymphes, aux naïades. L'*urne* devient alors le symbole de l'eau et de ces amas d'eau que l'on appelle de différens noms.

Dans le langage de l'archéologie, l'*urne* est ou un symbole sépulcral, ou le dépôt des cendres d'un mort : cette dernière destination des *urnes* fut la plus générale et la plus multipliée. Il en est qui prétendent que ce mot, qui est *urna* en latin, dérive du verbe *urere*, brûler.

On a beaucoup trop généralement cru qu'un grand nombre de vases, qu'on découvre dans les sépultures de l'Etrurie, de la Grande-Grèce et de la Grèce, avoient été des *urnes* sépulcrales; nous voulons parler de ces vases peints qu'on appelle abusivement *etrusques*. Il est bien démontré aujourd'hui qu'ils n'eurent jamais la destination de recevoir des cendres, puisqu'on les trouve toujours accompagnant les corps morts avec lesquels (n'importe pour quelle raison) ils avoient été ensevelis. Si quelques-uns de ces vases trouvés par les Romains dans d'anciennes sé-

pultures grecques, dont le hasard leur offrit la découverte, ont pu, comme plus d'une autorité le prouve, être appliqués par eux à renfermer des cendres; ces faits isolés, loin de prouver qu'ils auroient servi précédemment au même usage, porteroient, par plus d'un motif, à croire le contraire. Au reste le nombre immense de ces vases, aujourd'hui si bien connus, dépose absolument contre cette opinion. On sait qu'ils sont tous de terre cuite peinte, et ils offrent une si grande diversité de formes, de volume et de dimension, que de beaucoup le plus grand nombre n'auroit pu servir à l'usage présumé. Enfin, il est certain qu'ils furent usités dans les temps et dans les pays où la crémation des corps n'avoit pas lieu.

La combustion et l'inhumation ayant existé chez les Romains aux mêmes époques, on trouve comme ayant été pratiqués tout ensemble l'usage des sarcophages, et celui des *urnes* cinéraires en marbre, dans les mêmes hypogées et les mêmes *columbaria*.

On peut avancer, avec quelque certitude, que le marbre fut généralement la matière des *urnes* cinéraires ou sépulcrales. Le nombre en est très-grand dans toutes les collections d'antiquités que chacun est le maître de consulter. Rien ne seroit plus inutile ici que la description des variétés qui s'y rencontrent. On les voit pour la plupart fermées par un couvercle. Les hypogées, dont Pietro Santi Bartoli nous a représenté les intérieurs, ont plusieurs rangs l'un au-dessus de l'autre, de petites niches formant un demi-cercle et une petite voûte hémisphérique. Les *urnes* sépulcrales occupent deux par deux ce petit espace. Elles sont renfoncées dans le massif que terminent ces petites niches, et il ne sort de ce massif que le couvercle de chaque *urne*. Au-dessus de ces rangées sont des cartels à oreilles, qui portent les noms des personnages dont les cendres étoient renfermées dans les *urnes*.

On voit ailleurs l'*urne* principale du chef de la famille occupant la niche du milieu, qui est ornée de pilastres portant un fronton. Cette *urne* étoit quelquefois d'un marbre précieux. Telle est la grande et belle *urne* d'albâtre trouvée dans le tombeau d'Auguste, qu'on croit avoir été celle de cet empereur, et qui orne aujourd'hui le muséum du Vatican. Presque toutes ces *urnes* cinéraires sont de marbre, sont lisses, sans sculpture et sans inscriptions, à la réserve de quelques-unes où on lit les deux lettres D. M., c'est-à-dire *Diis Manibus*, aux Dieux Mânes.

Plus d'une matière servit toutefois à faire les *urnes* cinéraires. Dans le midi de la France on trouve assez fréquemment des vases en verre d'une assez grande capacité en forme d'*urnes* cinéraires, et qu'on présume avoir jadis renfermé des cendres.

Il paroît, d'après les notions de l'histoire, qu'on fit de ces *urnes* en or. Il en existe dans les recueils d'antiquité qui sont en bronze. Enfin, sur ce point comme sur tous les autres, il y avoit des degrés proportionnés à toutes les fortunes, et l'on rencontre un assez grand nombre d'*urnes* cinéraires en terre cuite où le nom du potier est écrit, soit sur l'anse, soit sur le fond.

L'*urne* funéraire entre encore dans les usages de la décoration moderne. On citeroit un nombre infini de mausolées où l'on a représenté des *urnes* de ce genre, tantôt isolées sur des cippes ou des colonnes, tantôt accompagnées de figures qui les portent, qui les enveloppent, ou qui paroissent les arroser de leurs larmes. L'*urne*, dans toutes ces compositions, n'est qu'un signe de convention, que souvent les artistes entendent assez mal pour en joindre la forme et l'idée, à l'idée et à la forme de sarcophage : ce qui est un double emploi évident, dans lequel un des deux objets doit nécessairement exclure l'autre. Là où la combustion des corps ne sauroit être d'usage, l'emploi d'une *urne*, dans les monumens funéraires, ne doit plus la faire considérer que comme un symbole auquel, vu le grand emploi qui fut fait autrefois de l'objet en réalité, on est convenu d'attacher toujours l'idée de funérailles et de mort.

USTRINUM. C'est le nom que les Romains donnoient à un lieu où l'on brûloit les corps morts.

Il paroît qu'il y en avoit de deux sortes, les uns destinés à l'usage de la combustion pour le public; les autres, particuliers, faisant partie de quelque grand tombeau, et servant uniquement, autant qu'il est permis de le présumer, à brûler les morts qui avoient fait partie de la famille du maître de ce tombeau. Or, ce qu'on appeloit à Rome *famille* comprenoit, à l'égard d'un grand personnage, jusqu'à plusieurs milliers d'individus. Il n'est point étonnant alors que le tombeau destiné à un très-grand nombre d'individus ait eu son *ustrinum* particulier.

Strabon nous apprend que le tombeau d'Auguste avoit son *ustrinum* où fut brûlé le corps de l'empereur. Il étoit enclavé dans l'enceinte qui environnoit le *Mausoleum*, et il avoit une forme circulaire.

Telle étoit, selon Winckelmann, la forme d'un *ustrinum* découvert dans les ruines de Velleia. Le diamètre de cet espace est d'environ 100 pieds; et son mur, bâti de grandes pierres de taille, a environ 4 pieds d'élévation.

C'est à peu près ainsi qu'est construit celui qui existe à Pompeï, et qui paroît avoir été l'*ustrinum* du tombeau qui lui est contigu. Son mur ne s'élève guère qu'à 4 ou 5 pieds; et si l'on en croyoit l'état actuel, il auroit été couronné par de grands masques en terre cuite.

On trouve cependant, ou du moins on a cru trouver, des *ustrinum* dans des endroits tout-à-fait séparés des tombeaux. Tel est celui dont Fabretti a fait mention, qui étoit isolé, et situé près de la voie Appienne, à 5 milles de Rome.

Il paroît qu'il y avoit à Rome deux *ustrinum* distincts, l'un au Champ-de-Mars, l'autre aux Esqui-

lies. Le premier auroit été pour les grands et les riches, le second pour les pauvres.

Au reste, il faut se garder de confondre en ce genre avec les *ustrinum*, qui ne devoient pas être très-multipliés, les *hypocaustes* ou fourneaux souterrains qui existoient dans toutes les grandes maisons et dans une multitude d'autres édifices.

On doit aussi distinguer l'*ustrinum* du bûcher ou de la *pyra*. Quoiqu'on employât sans doute le bois à la combustion des corps, nécessairement placés sur ce que nous appellerions *bûcher*, cependant ce dernier mot, dans les usages de l'antiquité, présente non-seulement une idée à part, mais même une idée de monumens plus ou moins considérables. Au mot Bûcher nous avions à peine effleuré les notions que ce sujet comporte; le lecteur trouvera cette omission réparée à divers autres articles, tels que Pyra, où l'on a réuni les détails particuliers du bûcher proprement dit; mais c'est surtout à l'article Mausolée (*voyez* ce mot) que l'on a recueilli tout ce qui regarde le luxe et la magnificence des bûchers, considérés comme ayant été les types premiers et les modèles des plus grands mausolées.



VACHERIE, s. f. C'est dans la construction des fermes une des parties de la distribution des basses-cours et des locaux qui constituent les étables. Il y a de ces locaux qui ont chacun leur nom, selon le genre de bétail qu'ils renferment. Le nom de *vacherie* indique à quelle espèce d'animaux elle est destinée.

VAGUES, s. f. pl. Il y a dans l'ornement de l'architecture plus d'un objet dont l'imitation assez arbitraire permet de douter de leur origine, et dont les noms donnent lieu à des étymologies qui ne sont que conjecturales. Ainsi l'on a nommé *vagues* un ornement toujours répété, qu'on emploie dans des parties courantes, et dont la répétition qui en représente les objets comme courant, si l'on peut dire, l'un après l'autre, les a fait appeler des *postes*. Il est certain que l'ondulation des *vagues* ressemble à la forme comme à la disposition de cet ornement. De là quelques-uns ont conclu qu'il ne devoit être placé que dans les parties inférieures de l'architecture, ou des ouvrages auxquels on l'applique. On trouve l'ornement dont on parle employé fréquemment sur les vases grecs peints, appelés vulgairement *étrusques*, et il y est le plus souvent comme formant le bandeau sur lequel portent les figures. Cependant il est encore placé sur d'autres parties de ces vases. On l'y voit aussi servir de broderie aux étoffes des personnages. De même l'architecture l'emploie, comme les méandres et plusieurs autres objets, à beaucoup d'endroits élevés et en plus d'une partie. Dès-lors on ne sauroit tirer aucune induction vraisemblable de sa prétendue origine en faveur de l'emploi local qu'on en devroit faire.

VAISSEAU, s. m. Ce mot vient de l'italien *vascello*, dont l'étymologie est *vase*. La signification première de *vaisseau* est donc celle de *vase*, ustensile, de quelque manière qu'il soit destiné à contenir des liquides.

C'est certainement par analogie et par l'effet d'une certaine ressemblance, comme mesure de capacité, qu'ayant considéré le bâtiment de bois propre à recevoir une charge quelconque et à la transporter par eau, comme une sorte de vase, on lui a donné le nom qu'il porte.

C'est par suite de la même assimilation que l'on donne, dans l'architecture, le nom de *vaisseau* à un grand intérieur, soit salle, soit galerie, soit église, comparant cet intérieur à un vase dont la capacité peut contenir une grande multitude.

VALLUM (Hadriani). On donna dans l'antiquité ce nom à une muraille que l'empereur Hadrien avoit fait élever en Angleterre, pour préserver les sujets romains des incursions des peuples ou des sauvages du nord. Cette muraille occupoit toute la largeur de l'île, depuis une mer jusqu'à l'autre, c'est-à-dire depuis le bord de la Tyne, au voisinage de New-Castle, jusqu'au bord de l'Eden près de Carlisle dans le Cumberland, et de Carlisle jusqu'à la mer. Elle étoit haute de 15 pieds, et en quelques endroits large de 9, comme on peut le voir par les débris qui en restent. Elle comprenoit environ 100 milles de longueur, et étoit flanquée de tours à la distance de mille pas les unes des autres. Il y eut encore en Angleterre d'autres murailles semblables, bâties par les Romains à diverses époques. Celle qu'on appela *Vallum Agricola* étoit vers le nord; celle qu'on nomme *Vallum Antonini Pii* fut élevée contre l'invasion des Calédoniens. On connoît encore sous le nom de *Vallum Severi* une muraille qui s'étendoit d'une mer à l'autre, entre les golfes aujourd'hui de Cluye et de Forth. Enfin, on cite le *Vallum Stiliconis*, que Stilicon fit bâtir dans un espace d'environ 4 milles, pour comprimer l'invasion des Scots qui descendoient de l'Ecosse, depuis l'embouchure du Darwent jusqu'à celle de l'Elan.

VANNE, ES, s. f. (*Terme d'archit. hydraul.*) On appelle ainsi de gros ventaux de bois de chêne, qui se haussent et qui se baissent dans des coulisses pour lâcher ou pour retenir les eaux d'une écluse, d'un canal, d'un étang.

On nomme aussi *vannes* les deux cloisons d'un bâtardeau.

VANTAIL. (*Voyez* Ventail.)

VANVITELLI.

Vanvitelli, un des plus grands architectes du dix-huitième siècle et auteur du plus grand monument de ce siècle, naquit à Rome en 1700, d'un père né à Utrecht en 1647, qui s'appeloit Gaspar van Witel, et qui s'étoit établi en Italie. Devenu en quelque sorte Italien, il ne put empêcher son nom de subir (ce qui est un effet assez ordinaire) la terminaison de la langue du pays qui l'avoit adopté. Gaspar van Witel étoit venu à Rome dès l'âge de dix-neuf ans, et s'y étoit perfectionné dans la peinture de paysage et d'architecture. Il avoit exercé son talent dans les principales villes d'Italie. Mais, enfin domicilié à Rome, où il fut reçu citoyen et membre de l'acadé-

mie de Saint-Luc, il mourut, laissant à son fils le meilleur de tous les héritages, une tradition de bonnes leçons, de bons exemples, et une belle réputation à soutenir.

Le jeune *Vanvitelli*, dès six ans, manioit déjà le crayon et dessinoit d'après nature. Peintre habile, et maître à l'âge où l'on n'est ordinairement qu'élève, il n'avoit que vingt ans lorsque le cardinal Aquaviva lui fit peindre à fresque, dans l'église de Sainte-Cécile, la chapelle des reliques, et à l'huile le tableau de la sainte. Plus d'un ouvrage de ce genre le classoit deja parmi les meilleurs peintres de son temps. Mais dès-lors un autre art partageoit ses hommages et devoit s'emparer de tout son génie. Etudiant sous Ivara l'architecture, il promettoit de surpasser bientôt son maître.

Aussi le cardinal de Saint-Clément n'hésita point de le conduire très-jeune encore à Urbin, pour restaurer le palais Albani. Là *Vanvitelli* fut chargé de construire les églises de Saint-François et de Saint-Dominique. On peut dire que son talent et sa réputation n'eurent point de jeunesse, car à vingt-six ans il fut fait architecte de Saint-Pierre. Cette grande basilique étoit, à la vérité, terminée dans ses plus importantes parties; mais sa décoration intérieure demandoit encore de très-importans travaux. De ce nombre étoient ceux des grandes mosaïques qui ornent ses chapelles, et y remplacent les tableaux dans des dimensions appropriées au local et que la plupart des originaux n'avoient point. *Vanvitelli* en copia lui-même plusieurs pour être traduits en mosaïque.

Il participoit dès-lors à tous les grands travaux de son époque, soit en réalité, soit en projet. Associé à Nicolas Salvi dans la conduite des eaux qui devoient arriver à la fontaine de Trévi, il partagea ses fatigues. Lui-même, dans des mémoires écrits de sa main, et que conserve l'académie de Saint-Luc à Rome, il nous apprend qu'il concourut volontairement, avec beaucoup d'autres architectes, au projet du grand portail de Saint-Jean-de-Latran. Vingt-deux dessins furent exposés dans une salle du palais Quirinal au jugement des académiciens. Les projets de *Vanvitelli* et de Nicolas Salvi furent préférés; mais le pape adjugea l'ouvrage à Galilei. Il confia à Salvi le grand ouvrage de la fontaine de Trévi, et à *Vanvitelli* les travaux d'Ancône. Ce dernier avoit présenté deux dessins de portail pour Saint-Jean-de-Latran, l'un avec un ordre unique de colonnes, l'autre composé de deux: ce dernier avoit son ordre inferieur en colonnes corinthiennes isolées; celui de dessus étoit composite, avec frontispice, balustres, et de grandes statues.

Vanvitelli alla donc à Ancône, où il construisit un lazaret pentagone avec un bastion, un môle de 300 palmes (romains) de longueur sur 50 de profondeur, avec une belle entrée ou porte ornée de colonnes doriques. Il eut, sans sortir de cette ville, à faire exécuter un grand nombre de projets, soit de sa composition, soit de restauration: par exemple, pour la chapelle des reliques de San-Ciriaco, pour l'église du Jésus, pour celle de Saint-Augustin, pour la maison des exercices spirituels; à Macerata, pour la chapelle de la Miséricorde; à Perouse, pour l'église et le monastère des Olivetains; à Pesaro, pour celle de la Madeleine; à Foligno, pour la cathédrale; à Sienne, pour l'église de Saint-Augustin.

En 1745 il entreprit, dans un séjour qu'il fit à Milan, de donner un projet de frontispice pour la cathédrale de cette ville. Ce projet avoit l'avantage d'offrir un parti d'architecture mitoyen entre le style antique et le style gothique. Rien ne pouvoit mieux s'assortir au caractère mixte du monument; mais les circonstances politiques du temps ne permirent pas de donner suite à cet ouvrage, et le portail est encore en projet.

A Rome, *Vanvitelli* fit quelques augmentations à la bibliothèque du collége des Jésuites, et des restaurations à leur maison de Frascati appelée la *Rufinella*. Il composa une chapelle de la plus grande richesse, qui fut transportée et placée dans l'église des Jésuites à Lisbonne. Mais sa plus grande entreprise à Rome fut le couvent de Saint-Augustin, édifice des plus considérables entre tous ceux de cette ville.

Ce fut lui qui exécuta la célèbre opération des cercles de fer qui furent placés autour de la coupole de Saint-Pierre, dans l'intention d'arrêter le progrès des désunions ou lézardes qui s'y étoient manifestées vers le commencement du dernier siècle. Lui-même il a laissé une description des moyens qui furent employés. L'expérience semble avoir prouvé depuis, que cette désunion, dont on s'alarma tant alors, avoit pu n'être qu'un effet assez naturel ou de quelque négligence dans l'opération de la bâtisse, ou du retrait de la maçonnerie, et qu'elle ne provenoit d'aucun vice dépendant de la courbe de la voûte, attendu que les coupoles sphériques ne produisent aucune poussée; et l'on a conclu que les cercles de fer étoient inutiles. Bottari a beaucoup combattu cette opération: croyant que cette sorte de désunion devoit être le propre de toutes les coupoles, il en a inféré qu'il ne falloit point faire de coupoles; question par trop étrangère à cet article.

Vanvitelli, dans les Mémoires déjà cités, se donne pour l'auteur du grand pont de charpente dont on se servit à l'intérieur de la coupole de Saint-Pierre pour remplir les intervalles opérés par les lézardes; mais Bottari et Rome entière en attribuent l'invention à Zabaglia. Il y a encore entre ce dernier et Fontana un pareil conflit sur une construction du même genre. Ce qu'on doit dire à ce sujet, c'est que fort naturellement il peut y avoir débat entre celui qui invente ce qu'il n'auroit peut-être pas pu exécuter, et celui qui exécute ce qu'il n'auroit peut-être pas imaginé.

D'autres ouvrages plus ou moins importans occu-

pèrent encore *Vanvitelli* à Rome. De ce nombre furent les grandes décorations qu'exigea, dans l'église de Saint-Pierre, la célébration de l'année sainte en 1650; l'illumination de la coupole, pour laquelle il imagina un dessin nouveau; des projets pour une canonisation; le catafalque de la reine d'Angleterre; des dispositions ou exécutées ou projetées pour la grande église de la Chartreuse, à établir dans les restes de construction des thermes de Dioclétien.

Sa réputation étoit parvenue à un tel point, que, lorsque le roi de Naples Charles III (depuis roi d'Espagne) voulut élever à Caserte un palais qui ne le cédât à aucun de ceux que les souverains de l'Europe ont construits avec le plus de grandeur et de magnificence, il ne balança point à faire choix de *Vanvitelli*. Un tel choix meritoit de la part de l'architecte des efforts proportionnés et à l'honneur qu'il recevoit et à l'importance de l'entreprise. On peut dire qu'il ne manqua ni à l'un ni à l'autre du double engagement qu'il étoit censé contracter.

Rien de plus grand, vu comme ensemble un et complet, n'existe en Europe. Le seizième siècle a produit, quoique dans des masses moins considérables, des palais d'un caractère d'architecture plus sévère, plus grandiose, plus empreint du style de l'antiquité, plus riches en détails classiques, et d'une plus haute harmonie. Cependant il fut heureux pour le palais de Caserte d'avoir été construit à cette époque du dix-huitième siècle, où de toutes parts le goût, désabusé des caprices et des innovations stériles du siècle précédent, étoit rentré dans les voies de l'ordre, de la raison, et surtout de la simplicité, cause première de toute beauté dans l'art de bâtir.

On doit déjà rendre justice à l'unité comme à la régularité du vaste plan de ce palais, dont la masse s'élève sur une superficie de 950 palmes (napolitains) en longueur, et de 700 palmes en largeur. Il ne faut pas oublier encore de comprendre dans l'étendue de son ensemble la grande place elliptique à laquelle il se rattache par deux petits corps avancés. Cette place, à laquelle aboutissent cinq avenues, est environnée de bâtimens destinés aux logemens tant de service que des gardes à pied et à cheval, avec toutes leurs dépendances.

Le plan général du palais proprement dit est, comme ses mesures l'ont déjà fait voir, un carré long divisé en quatre grandes cours toutes égales entre elles, par quatre corps de bâtimens qui font la croix. Ainsi chaque cour est comme un palais tout entier. On aperçoit dès-lors quelle prodigieuse étendue auroit cet ensemble si, au lieu d'être ainsi ramassé et multiplié dans un quadruple carré, il se développoit, comme on l'a pratiqué ailleurs, sur une seule ligne. Mais il est tout aussi facile de comprendre l'avantage que le service intérieur de ce grand palais doit retirer d'une composition qui, rapprochant ainsi entre elles et subordonnant à un plan uniforme les diverses parties du tout, réunit par une circulation facile et régulière les services multipliés d'une habitation royale.

Le palais de Caserte a, sur tous les grands édifices du même genre, une supériorité incontestable : c'est la parfaite unité que son plan a inspirée. Cette qualité, il faut l'entendre sous ses deux principaux rapports, savoir, l'unité de conception et l'unité d'exécution.

Et, pour parler d'abord de cette dernière, on sait assez combien il est rare qu'une vaste entreprise n'éprouve point de ces interruptions qui amènent ou une succession d'architectes jaloux de mettre du leur dans l'ouvrage d'autrui, ou des changemens de maîtres accessibles à de nouvelles idées, ou des révolutions de goût dont l'effet a toujours été de porter les hommes à plaindre le passé et à vanter le présent. L'ouvrage de *Vanvitelli* a échappé à ces divers contre-temps. L'architecte eut le bonheur d'exécuter lui seul toute sa construction, dans le cours d'un petit nombre d'années. Aussi le tout semble-t-il avoir été comme coulé d'un seul jet : nulle addition, nulle correction, nulle modification n'en a altéré, ni dans l'ensemble ni dans les détails, le projet originaire.

L'unité de conception n'y est pas moins remarquable, soit dans le plan, soit dans l'élévation. Il faudroit pouvoir rendre compte ici de ce qui ne peut être saisi que par la vue, sur les plans des trois étages de ce palais, pour faire voir comment, tout ayant été conçu et coordonné dans toutes les parties de ses nombreuses dependances, il ne fut jamais nécessaire d'y opérer le moindre changement.

On ne sauroit imaginer plus d'accord entre la distribution du plan et la disposition des élévations. Sur un soubassement qui comprend l'étage à rez-de-chaussée, et au-dessus un petit étage de service que nous appelons *entresol*, s'élève une ordonnance ionique, en colonnes, dans les deux espèces d'avant-corps de chaque extrémité et dans celui du milieu, mais en pilastres dans tout le reste (on parle de la façade sur le jardin); deux rangs de fenêtres avec leurs chambranles occupent la hauteur des entrecolonnemens. Le tout se termine par un entablement continu, dans la frise duquel sont pratiquées de petites ouvertures de *Mezzanino*. Une balustrade ornée de statues règne dans tout le pourtour. Les deux espèces d'avant-corps dont on a parlé aux extrémités de chaque façade, supportent chacun un pavillon carré à deux étages, avec colonnes et pilastres d'ordre corinthien. L'espèce d'avant-corps du milieu est couronné de chaque côté par une coupole circulaire : pareille ordonnance pour la façade d'entrée, moins les pilastres entre les fenêtres; et pareille répétition dans les deux façades latérales.

Trois portes dans les deux grandes façades forment les entrées du palais. Celle du milieu introduit dans un vestibule circulaire, suivi d'un autre portique en longueur qui aboutit au centre, où se trouve un

vaste et magnifique escalier construit tout en marbre. Les deux autres portes, destinées particulièrement au passage des voitures, donnent entrée de chaque côté, dans l'intérieur d'une première cour, d'où une porte et un portique orné de niches, et passant sous le grand corps de bâtiment transversal, conduit de l'un et de l'autre côté à une cour toute semblable. Ces quatre cours ont leur rez-de-chaussée en arcades, et la communication entre elles est établie par les percées de la traverse qui forme la croix dans le plan général.

On feroit un long ouvrage de la description des principaux détails du palais de Caserte; nous nous contenterons d'une simple mention des objets les plus remarquables de son intérieur. Ce qui frappe surtout les yeux, c'est le magnifique vestibule, orné de colonnes en marbre de Sicile, et formant le centre des quatre branches de la croix intérieure qui constitue les quatre cours; c'est l'escalier tout en incrustations et en colonnes de marbre, qui, du centre dont on vient de parler, produit l'aspect le plus riche et le plus pittoresque; c'est la chapelle avec ses colonnes corinthiennes de marbre sur leurs piédestaux, et où la richesse de l'art le dispute au luxe des matières; c'est la grandeur et la noble distribution des appartemens, des galeries et des salles de tout genre.

Quant au goût d'architecture, on a déjà fait entendre que, s'il ne s'y trouve rien que l'artiste puisse reconnoître comme modèle classique, on n'y rencontre rien non plus qui soit capable de déparer un aussi grand monument. Rien dans le fait à reprendre aux profils des entablemens : aucun ressaut n'interrompt la grandeur de leurs lignes. Nulle part de ces ornemens capricieux que le goût et la raison s'accordent à condamner. Les proportions des ordres y sont régulières. Les fenêtres ont généralement leurs chambranles d'une bonne forme. Tous les rapports y sont judicieusement combinés. Partout règne une véritable eurythmie qui satisfait l'esprit et les yeux. On aime encore à y puiser un caractère de sobriété dans la décoration, qui laisse bien triompher les masses, une pureté d'exécution remarquable, un choix et un emploi soigné des moyens de construction.

On ne sauroit quitter le palais de Caserte sans faire mention d'un autre grand ouvrage qui en est, si l'on peut dire, une dependance, l'aqueduc construit par *Vanvitelli* pour conduire des eaux abondantes à ce palais. Ici notre architecte eut encore le privilege d'élever la construction la plus importante de toutes les entreprises modernes en ce genre, et de la conduire à sa fin.

Les travaux souterrains de cet aqueduc sont aussi considérables que les constructions extérieures, mais les difficultés en furent beaucoup plus grandes. Les eaux parcourent, avant d'arriver à leur terme, un espace qu'on évalue à neuf lieues; les sources où l'on est allé les chercher sont à douze milles au levant de Caserte. Il a fallu percer cinq fois des montagnes, la première fois sur un espace de 1100 toises dans le tuf; la seconde sur un espace de 950 toises; la troisième dans de la terre grasse, la quatrième dans un roc vif sur une longueur de 350 toises; enfin dans la montagne de Caserte sur 250 toises. Trois fois il fallut faire traverser au conduit des vallées sur des ponts, le premier de trois arches au pied du Taburno; le second dans la vallée de Durazzano, formé par trois arcades fort exhaussées; enfin, vers le mont appelé *di Garzano*, l'aqueduc traverse une vallée où a été exécuté le plus grand travail, c'est-à-dire un pont à trois étages, de 1618 pieds de long et de 178 de hauteur. Ce dernier ouvrage peut le disputer à ceux des Romains.

Le premier rang (celui d'en bas) a dix-neuf arcades, le second vingt-sept, le plus haut quarante-trois. Les piles des arches inférieures ont 32 pieds d'épaisseur en bas et 18 en haut. Elles sont hautes de 44 pieds; celles de l'étage au-dessus ont de hauteur 53 pieds. La hauteur totale est de 178 pieds.

Toute cette construction est de tuf, ou de pierre tendre entremêlée de rangées de briques. Les piliers sont renforcés par des contreforts qui donnent une grande consistance à l'ouvrage, mais qui ne laissent pas d'en déparer l'aspect. On seroit tenté d'en blâmer l'emploi, si l'on ne pensoit qu'en de tels travaux la considération de la solidité doit passer avant toute autre.

L'aqueduc, dans sa longueur totale, a 21,133 toises. La pente du conduit est d'un pied sur 4,800 pieds. La quantité d'eau est de 3 pieds 8 pouces de large sur 2 pieds 5 pouces de hauteur. Le réservoir ou château d'eau auquel cet aqueduc aboutit sur la montagne, au nord de Caserte, est à 1,600 toises du palais, et à 400 pieds au-dessus du niveau de sa cour. Cet aqueduc fut achevé au commencement de l'année 1759, et l'on n'employa que six ans à sa construction. L'introduction des eaux y eut lieu le 17 mai 1764. Au moment où on leur ouvrit le passage du côté de la source, des coups de canon en donnèrent l'avis à ceux qui se tenoient du côté opposé où les eaux devoient deboucher. *Vanvitelli*, d'après ses calculs, avoit annoncé au roi que l'eau mettroit quatre heures à faire le chemin. Aussitôt que ce temps fut écoulé, le roi, la montre à la main, en avertit *Vanvitelli*. Quelques minutes s'étant passées, et l'eau n'arrivant point, le roi fit remarquer de nouveau ce retard. Mais à peine cette seconde remarque commençoit-elle à inquiéter l'architecte, que des torrens d'eau débouchèrent avec un bruit épouvantable. Le bruit des applaudissemens s'y mêla, et le roi embrassa *Vanvitelli*.

La direction d'aussi grandes entreprises n'empêcha point *Vanvitelli* de donner encore de son temps et de ses soins à d'autres ouvrages, qui auroient pu occuper tout le temps et exiger les soins d'un artiste tout entier. On cite un assez grand nombre de com-

positions dont il donna les dessins ou suivit l'exécution à Naples et en d'autres villes.

Il construisit à Naples, au pont de la Madelaine, la caserne de cavalerie, édifice d'un goût sévère et conforme à sa destination, soit par son caractère extérieur, soit par la commodité de ses distributions internes.

On lui attribue la salle de la sacristie, et la chapelle de la Conception à *San Luigi di Palazzo*.

De lui est la colonnade dorique de la place qu'on appelle *Largo di Spirito Santo*, pour la statue équestre de Charles III, roi d'Espagne.

De lui sont les églises de San Marcellino, de la Rotonde, de l'Annonciade.

De lui la façade du palais de Genzano, à Fontana Medina; de lui la grande porte, l'escalier, et l'achèvement du palais Calabritto à Chiaia.

Il y a de lui des ouvrages à Resina, à Matalane, à Bénévent; et on met sous son nom, à Brescia, la grande salle publique; à Milan, le nouveau palais archiducal.

Chargé à Naples de la décoration de toutes les fêtes publiques, il soutint dignement sa réputation par des compositions analogues à chaque objet.

Heureux dans toutes ses entreprises, il n'essuya qu'une seule disgrâce, et ce fut à Rome où il étoit né, et où il devoit mourir. Nous lisons dans Milizia que, pour restaurer l'aqueduc de l'*Aqua felice*, près de Pontano, il avoit évalué à deux mille écus romains la dépense de l'ouvrage; mais elle passa vingt-deux mille écus. Il fut condamné à en payer cinq mille de ses deniers.

Vanvitelli fut un homme d'un caractère honnête et doux, d'une humeur facile dans les rapports qu'il avoit avec tous ceux qu'il devoit conduire. Dessinateur infatigable, il ne pouvoit vivre que dans l'étude et le travail. Savant en tout ce qui tient à la pratique et au mécanisme de l'art, il n'eut pas moins d'habileté en toutes les parties de la distribution de l'ordonnance et de la decoration. Doué d'un bon jugement et d'un goût sûr, il eut le mérite de se préserver des écarts de l'école vicieuse qui l'avoit précédé. Porté aux grandes entreprises, on peut dire qu'il voyoit grandement, et on doit le regarder comme ayant contribué en Italie à désabuser les yeux et les esprits des fausses manières qui régnoient encore de son temps. La postérité l'a placé, sans aucune contestation, au premier rang des architectes de son époque. Peut-être, par son palais de Caserte, a-t-il marqué aussi dans son pays le dernier terme des grandes entreprises propres à éveiller le génie d'un art qui ne peut être encouragé que par les causes politiques, par des mœurs propices, par la richesse et le luxe des Etats. Il mourut en 1773.

VARIÉTÉ, s. f. C'est dans les ouvrages des arts une qualité, que la théorie ne sauroit guère définir et bien faire comprendre, qu'en en rapprochant la notion, soit de celle qui est son contraire, c'est-à-dire l'*uniformité*, entendue comme abus de l'unité, soit de celle qui passe trop souvent pour être son synonyme, l'*adversité*.

L'unité, qualité première de tous les ouvrages des arts, nous l'avons assez expliquée à son article (*voy.* UNITÉ), est ce qui fait un tout des parties dont l'ouvrage se compose. C'est elle qui, par la liaison qu'elle établit entre ces parties, comme la nature le fait à l'égard des êtres organisés, donne à l'esprit et aux yeux le plaisir de comprendre facilement, de voir clairement, et de saisir sans effort le but que l'artiste s'est proposé, les raisons qui l'ont déterminé dans l'emploi de ses moyens, enfin, de juger du mérite de toute invention.

Mais cette qualité, qu'on appelle *unité*, a, si l'on peut dire, de chaque côté un écueil qu'elle doit éviter, et contre lequel viennent trop souvent échouer les auteurs et les artistes.

Rien de plus facile que de tomber de l'unité dans l'uniformité. Or, voici l'effet de celle-ci. Dans la crainte que l'esprit et les yeux n'éprouvent trop de peines et d'embarras à voir et à juger, l'uniformité va établir partout l'identité, la similitude symétrique, la répétition complète de toutes les parties, de tous leurs détails, de toutes les formes, en sorte que le tout pouvant être vu dans une partie, il ne reste aucun travail pour l'esprit et les yeux. Mais notre esprit, s'il se refuse à jouir de ce qui lui offre difficulté, embarras, complication, s'il fuit la fatigue, il n'est pas moins ennemi de la langueur d'un repos trop continu. Il veut de l'action et du mouvement dans une certaine mesure, et le repos ne lui plaît aussi qu'autant qu'il n'est pas forcé. C'est entre l'activité de la fatigue et l'inertie de l'ennui que se trouve le point milieu, qui est le secret dans chaque art, des jouissances que chacun peut procurer à notre ame.

Si l'on abuse du raisonnement pour restreindre par trop la notion de l'unité, jusqu'à la faire approcher de celle de l'unisson, on réduira tout art et tout ouvrage d'art, à cette nullité de moyens, à ce néant d'effet, qui ne laisseront plus à l'ame aucune prise pour y exercer son activité, et la rendront tout-à-fait inutile. Comme le plaisir de l'ame, dans les objets qu'on lui présente, est de les rapprocher et de les comparer, elle n'a plus rien à faire là où il n'y a lieu ni à comparaison ni à rapprochement.

L'uniformité donc, telle que nous l'entendons ici, loin de ressembler à l'unité en diffère totalement. L'ame aime et veut l'unité, parce qu'elle veut, avant tout, que ce qu'on lui présente à voir et à entendre, puisse être entendu et vu assez distinctement pour qu'elle en saisisse, sans trop de peine, les rapports. C'est que le désordre et la confusion sont pour elle un objet de fatigue; c'est que la simplicité, compagne ordinaire de l'unité (*voyez* SIMPLICITÉ), lui rend facile par l'ordre établi dans les objets, l'action de les discerner, de les comparer et de les juger.

Mais cela signifie-t-il que l'ame ne demande, par exemple, à la peinture que des figures rangées sur une ligne droite; à l'architecture, qu'une façade sans division et sans détails; à l'art de l'orateur, qu'un discours sans mouvemens; à l'art du chant, que des accords à l'unisson; au poète, qu'un drame sans action, des récits sans fiction, des compositions sans épisodes? Non sans doute : l'ame appelle au contraire la *variété* à l'aide de l'unité. La *variété* est pour elle, ce qu'est au physique l'assaisonnement qui éveille et soutient l'appétit.

Si la *variété* se laisse définir par le sentiment, lorsqu'on en rapproche la notion de celle de l'uniformité, qui est son contraire, elle trouve aussi une explication non moins sensible dans la différence de signification et d'idée, qu'on doit attacher au mot diversité, employé trop souvent comme synonyme de *variété*. Il ne sauroit être ici question d'une exactitude grammaticale dans l'appréciation des deux termes. Je dirai cependant que diversité me paroit s'appliquer plus particulièrement à ce qui regarde le genre, et *variété* à ce qui regarde l'espèce. Diversité exprime l'idée d'une différence marquée entre deux objets, entre deux actions, entre deux idées; *variété* n'exprime que des nuances ou des dissemblances légères. On dit la diversité des couleurs, des climats, des caractères, des nations, des mœurs. Le mot *variété* indiquera les teintes de la même couleur, les irrégularités d'un même climat, les inégalités d'un caractère, les disparités qui se rencontrent dans les habitudes d'une même nation, dans les goûts d'un même homme; on dira la diversité des croyances et la *variété* des opinions.

Si cela est, la diversité est beaucoup moins propre que la *variété*, à entrer dans les tempéramens qui sont compatibles avec l'unité.

Ces tempéramens doivent être tels, que, sans altérer le principe de l'unité, ils l'empêchent seulement de tomber dans l'uniformité. Ainsi la *variété* n'ira jamais jusqu'à s'attaquer au fond des choses, aux bases de l'invention, aux formes principales d'un ouvrage, aux lois qui en régissent ou en règlent la composition et l'ordonnance générales. Non; mais quand ces grands objets ont été déterminés, selon les intérêts de l'unité, la *variété* intervient dans tous les détails, elle introduit dans le parti général de la composition, dans les masses de son ensemble, des modifications de formes, d'effet, de dessin, de caractère, qui font que, sans changer ni le plan, ni le motif, ni l'intention de l'ouvrage principal, elles lui donnent un attrait nouveau, elles excitent l'esprit et les yeux à s'arrêter sur des objets qui, tout à la fois, sont et ne sont pas les mêmes. La *variété* multiplie ainsi les créations de l'art comme le fait la nature, qui, d'un type toujours semblable, fait sortir une infinité de dissemblances.

Telle est l'idée de la *variété* que nous donnent, en tout genre, les œuvres des grands maîtres. Par exemple, rien en peinture ne concourt plus à produire l'*unité* de composition de certains sujets, qu'une certaine affectation de symétrie entre les masses correspondantes des deux côtés d'un tableau. Raphael a souvent usé de ce procédé, et quelques critiques ont remarqué que cette espèce de symétrie est agréable au spectateur, parce que offrant, si l'on peut dire, comme un tout en deux parties égales, elle facilite à l'esprit et aux yeux le moyen d'en embrasser la conception, et de jouir de sa totalité. C'est le même effet que nous demandons à tout édifice qui, sous peine de duplicité, est tenu d'observer une symétrie, laquelle répète en général d'un côté de son élévation, le dessin de l'autre côté. Cependant Raphaël, dans son unité, jusqu'à un certain point symetrique de composition, a su éviter l'abus de l'uniformité. S'il en existe l'apparence dans le parti général de la masse, il en a très-habilement prévenu le désagrément par une savante et ingénieuse *variété* de lignes, de formes, d'attitudes, de groupes, d'ajustemens et de motifs, d'où résulte encore, pour l'esprit et les yeux, le plaisir particulier qu'on éprouve à voir sortir une beauté de ce qui auroit pu produire un defaut.

Comme la *variété* fait le charme de l'unité, il faut reconnoitre que, sans le principe de l'*unité*, la *variété* n'auroit pas lieu. Ce sont deux qualités corrélatives, dont l'une n'existe que sous la condition de l'autre; et c'est ce qui fait bien distinguer la *variété* de la diversité, dont le corrélatif est l'uniformité : ce qui signifie qu'elles sont deux défauts contraires. Aussi n'opposons-nous pas la *variété* en elle-même à l'uniformité; nous la considérons comme en étant moins le contraire que le correctif.

L'architecture est peut-être, de tous les arts, celui que la nature des choses porte le plus à l'uniformité; et à son article (*voyez* UNIFORMITÉ), nous avons même prétendu que ce mot comportant deux sens différens, l'un qui est l'expression d'un défaut (comme abus ou excès de l'unité); l'autre qui ne signifie qu'une identité naturelle entre les formes de quelques ouvrages, l'architecture ne pouvoit point se passer de cette dernière sorte d'uniformité. Cependant plus on reconnoît sa nécessité dans l'existence de cet art, plus on est forcé d'avouer le besoin qu'il a, comme les autres, et à cause de cela même plus que d'autres, d'introduire la *variété* dans ses ouvrages.

Ainsi l'architecte, jusque dans l'uniformité nécessaire des masses symétriques d'une façade de bâtiment, y saura encore faire entrer quelque *variété*, au moyen de certains mouvemens dans les lignes, dans les saillies, dans les combinaisons de leurs détails. Il saura corriger le trop d'uniformité d'un plan par certaines oppositions de rapports entre les parties, oppositions qui sont un artifice de l'art pour déguiser une symetrie trop sensible. Il saura ménager, contre l'uniformité obligée des principales par-

ties de son élévation, des *variétés*, par le mélange ingénieux des pleins et des vides; des parties lisses ou travaillées, par une succession de richesses et de repos, par l'emploi des différens caractères des ordres. Mais l'application variable à l'infini de tous les objets de décorations et d'ornemens, de toutes les matières plus ou moins riches, de toutes les couleurs, de toutes les substances dont l'art dispose, lui donnera des ressources sans nombre, qui, sans rompre l'unité de l'ensemble, en feront au contraire valoir d'autant plus l'effet.

Car, il faut le répéter, la *variété* n'est l'opposé ou l'ennemie que de l'uniformité, qui est l'abus de l'unité; elle sert au contraire l'unité, qui sans elle tomberoit dans cette sorte d'uniformité, qu'on a vu, en théorie, être synonyme de monotonie.

VASARI (Georges), né à Arezzo en 1512, mort en 1574.

Trois genres de talent et de mérite, dont un seul eût suffi pour faire la réputation de *Georges Vasari*, ont recommandé son nom et sa mémoire aux éloges de la postérité. Peintre, architecte et écrivain biographe, il pourroit, sous chacun de ces titres, fournir la matière d'une notice assez abondante. Nous resserrerons dans le plus court espace qu'il sera possible les renseignemens étrangers à l'art de l'architecture, le seul sous lequel il appartienne à notre ouvrage de le considérer.

Dans sa vie écrite par lui-même, et qui termine la série de toutes les vies des célèbres peintres, sculpteurs et architectes connus de son temps, Vasari s'est étendu avec le plus grand détail sur ses propres travaux en peinture. Le nombre en est incroyable, et certainement aucun peintre n'eut plus de facilité, ne fut doué d'un esprit plus fécond et d'une plus grande rapidité d'exécution. A peine peut-on citer l'école où il puisa les leçons de la peinture. Après en avoir reçu les premiers élémens chez un maître obscur, on le voit étudier de lui-même les ouvrages de quelques maîtres célèbres, on le voit apprendre à mesure qu'il fait, et faire à mesure qu'il apprend. Il va de ville en ville, de pays en pays, accepte tous les ouvrages qu'on lui présente, s'enhardit peu à peu à de plus grandes entreprises, trouve dans les ducs de Toscane des protecteurs, n'en courtise aucun, et sait se rendre tour à tour indépendant sans orgueil, et dépendant sans bassesse. Il va plusieurs fois à Rome, il y connoît Michel-Ange, dont il ne fut réellement point élève, autrement que pour avoir dessiné d'après quelques-unes de ses productions. Dans la vérité, *Vasari* ne fut le disciple ni l'imitateur de personne, on ne sauroit même dire à quelle école il tient particulièrement. Peut-être n'a-t-il ni les défauts ni les beautés d'aucune. Il se fit une manière à lui, manière libre, expéditive, et dont le goût, tenant un peu de tout, ne fait aucune impression; en sorte qu'on ne le cite jamais, qu'on ne l'a jamais ni blâmé ni loué, et qu'il est tout-à-fait hors du cercle de ces maîtres, auxquels les générations suivantes ont, dans un genre ou dans un autre, demandé des leçons et des modèles. Il pratiqua tous les genres et tous les procédés de peinture, et dans tous il paroît avoir porté une facilité de composition et d'exécution, qui seule peut expliquer la multitude incroyable d'ouvrages qu'il a produits. Dans l'impossibilité de les dénombrer, on se contentera d'appeler les souvenirs du lecteur sur les peintures de la chancellerie et de la *Sala regia* du Vatican à Rome, et sur les vastes compositions des voûtes de la grande salle du *Palazzo Vecchio* à Florence.

Lorsque de tels et de si grands ouvrages n'ont pu faire surnager la réputation d'un peintre au-dessus de celles de ses contemporains; lorsqu'ils n'ont pu placer son nom dans le petit nombre de noms célèbres que tous les âges répètent, et transmettent aux éloges des âges suivans, il faut bien qu'il y ait une cause que la critique du goût doit rechercher. Cette cause nous n'avons ici ni le moyen, ni le temps de la développer, et une telle discussion nous éloigneroit trop du but d'un article où *Vasari* ne doit paroître que sous le titre d'architecte. En deux mots, nous hasarderons de dire que *Vasari*, comme peintre, ne se recommande, dans le fait, par aucune qualité spéciale, qu'il n'eut ni l'expression, le sentiment de vérité et de noblesse de l'école de Raphaël, ni le savoir et la hardiesse de dessin de l'école de Michel-Ange, ni la pureté et la grâce de Léonard de Vinci, ni le charme de la couleur vénitienne, et qu'il fut avec les Zuccheri un des peintres qui précipitèrent alors la peinture dans les écarts d'un mauvais goût, comprimé d'abord par l'école des Carrache, mais qu'on voit reparoître enfin avec plus de hardiesse, vers le milieu du dix-septième siècle.

Comme architecte, *Vasari* nous paroît mériter d'être cité, sinon parmi les premiers maîtres de cet art et ceux dont un génie particulier a rendu les productions classiques, du moins entre les hommes ingénieux et habiles qui, sans s'écarter du bon goût, ont su connoître et mettre en œuvre des ressources que l'artiste doit souvent à son esprit plutôt qu'à l'étude. Dans cet art, *Vasari* eut encore moins de maîtres qu'en peinture. Lui-même nous apprend que, pour se rendre de plus en plus utile au duc Alexandre de Médicis, qui s'occupoit beaucoup de fortifications, il se mit à étudier la construction et à faire des études d'architecture. L'entrée à Florence de Charles-Quint en 1536 lui fournit bientôt l'occasion de travailler avec Tribolo aux dessins d'arcs de triomphe et de décorations, qui furent commandés pour la réception de l'empereur. Deux ans après, *Vasari* étoit à Rome pour la seconde fois. Là il passa tout son temps (nous dit-il) à dessiner tout ce qu'il avoit omis dans son premier voyage, et en particulier les objets que la terre recéloit sous les ruines de l'antique Rome. Il ne négligea aucun ouvrage d'architecture ou de sculpture, et le nombre des dessins

qu'il fit alors monta à plus de trois cents. Voilà d'après son propre récit à quoi se bornèrent ses études en architecture.

L'élévation à la chaire de Saint-Pierre du cardinal di Monte, sous le nom de Jules III, donna à *Vasari* l'occasion d'entreprendre un véritable ouvrage d'architecture. Le cardinal, passant par Florence pour se rendre au conclave, pronostiqua qu'il seroit pape, et engagea *Vasari*, si sa prédiction se réalisoit, à venir le trouver à Rome. *Vasari* n'eut pas plus tôt appris l'exaltation du nouveau pontife, qu'il se rappela l'invitation et se hâta d'y répondre. Le pape l'accueillit de nouveau, et lui ordonna la construction de cette maison de campagne, située hors de la porte *del Popolo*, dont on appelle aujourd'hui les restes, *Vigna di Papa Giulo. Vasari* en fut le premier architecte, et il paroît que la plus grande difficulté qu'il éprouva, fut de satisfaire à tous les caprices du pape, qui ne savoit à quoi fixer ses idées. Plus d'un architecte y succéda à *Vasari*. Vignola fut celui qui poussa le plus loin cet édifice. Il paroît qu'il n'y reste plus du premier ordonnateur que la grotte ou fontaine souterraine, au-dessus de laquelle Ammanati construisit une fort belle *loggia*. De toutes les dépenses du pape et des travaux de tant d'habiles architectes, il ne subsiste plus guère aujourd'hui qu'une espèce de ruine, où l'on va encore avec plaisir chercher des détails de goût, et de précieux vestiges de la belle manière du seizième siècle.

Vasari revint bientôt à Florence, où de plus importantes entreprises alloient lui offrir de plus heureuses occasions de montrer son talent en architecture.

De ce nombre fut, sans aucun doute, celle du grand édifice appelé encore aujourd'hui *gli Uffizi*, quoique, par un heureux changement de destination, il soit devenu spécialement le Muséum d'arts, ou ce qu'on appelle maintenant la *Galerie de Florence*. Nous ne parlerons pas ici de l'heureuse distribution de ce magnifique local, certainement le plus beau et le mieux accommodé qu'il y ait à son emploi. Nous bornant à l'extérieur de ce monument, nous dirons que *Vasari* s'y montra architecte, ingénieur et constructeur habile.

Cet édifice, composé de deux ailes parallèles de 210 pas de longueur, réunies à leur extrémité, sur le quai qui borde l'Arno, par un corps de bâtiment qui les rattache, dans une longueur de 70 pas, forme une sorte de cour environnée dans ses trois côtés de portiques, dans lesquels *Vasari* a, peut-être pour quelques raisons de solidité, adopté un parti d'ordonnance un peu compliqué. Au-dessus de ces portiques règne un attique que surmonte un étage de grandes fenêtres ceintrées. Quoique toute cette composition ne soit point un modèle de pureté, on ne peut s'empêcher d'y admirer un assez bel accord, et généralement un parti aussi heureusement conçu que bien exécuté. Les détails que Ruggieri en a donnés dans sa *Scelta d'architettura di Fiorenza* sont généralement purs et corrects, si l'on en excepte quelques caprices d'ornemens de portes, en place de frontons, qui étoient devenus comme une mode au temps de Michel-Ange.

Un des plus grands travaux de *Vasari*, et qui l'occupa le plus long-temps, fut la refonte qu'il fit de tout l'intérieur du *Palazzo Vecchio*. Cet énorme bâtiment avoit été, de siècle en siècle, modifié, rajusté sans plan, sans ordre ni méthode, au gré de toutes sortes de besoins et de sujétion. Le grand-duc voulut enfin réordonner tous ces élémens, et il chargea *Vasari* de lui faire les plans d'une restauration entière de cet intérieur, et d'après ce plan un modèle en bois, qui mit à même de bien apprécier la nouvelle distribution. Le grand-duc approuva le projet et ordonna de mettre la main à l'œuvre.

Il faut lire dans les détails qu'en a donnés *Vasari*, quel prodigieux travail exigea cette grande restauration. L'intérieur fut entièrement changé pour la construction et la disposition. A la confusion et au désordre de toutes les parties que le hasard y avoit créées, on vit succéder un bel escalier, une série de grandes et belles salles, de cabinets, de chambres, de galeries, avec une chapelle; enfin avec toutes les commodités que les changemens survenus dans les mœurs y avoient rendues nécessaires; toutes choses dont la description, très-difficile à rendre claire en récit, alongeroit fort inutilement cet article.

Ce qui nous paroît digne d'être observé dans ce grand travail de *Vasari*, c'est le soin qu'il prit, comme architecte à la fois et comme peintre, d'affecter à chacune des pièces de sa distribution un motif de décoration historique ou allégorique en rapport avec leur destination. Ainsi les appartemens du grand-duc se composèrent, dans la série de chacune de leurs pièces, de la suite de chacune des histoires de ses illustres prédécesseurs. Chacune porta le nom de chacun d'eux, à partir de Cosme l'ancien, dont on voyoit retracées par la peinture les actions les plus mémorables. On y avoit ajouté les portraits de ses meilleurs amis, de ses dévoués serviteurs et de tous ses enfans. Chacun des Médicis y avoit ainsi une pièce consacrée à son honneur, jusqu'à Léon X, Clément VII et Jean de Médicis, père du duc régnant. Pareil système fut suivi par *Vasari* dans les appartemens de la duchesse Eléonore; chacune des pièces reçut pour sujet de décoration l'histoire de quelqu'une des femmes les plus célèbres des siècles anciens ou modernes.

Il faut, en s'étonnant de la fécondité de l'artiste; et du beau choix de semblables idées, regretter qu'un talent plus consommé, un goût plus pur, et une manière de peindre plus élevée, n'aient pas donné à d'aussi grands ouvrages ce mérite classique, qui en auroit propagé la renommée dans toute l'Europe. C'est le sentiment qu'on éprouve surtout à la vue de cette grande salle, où le pinceau de *Vasari* s'exerça avec une inconcevable liberté : monument prodi-

gieux de composition décorative, qu'on peut voir avec étonnement, mais dont on ne reçoit pas d'autre impression, et dont on ne garde aucun souvenir.

Vasari fut récompensé de ces travaux par le prince, avec une générosité qui égala la grandeur de l'entreprise, et l'activité avec laquelle elle fut exécutée. Outre les sommes et les présens dont il fut payé, il reçut encore en dons plusieurs maisons de ville et de campagne. Il fut honoré à Arezzo sa patrie de la charge suprême de gonfalonier, et d'autres emplois encore, avec la liberté de s'y faire remplacer par quelque autre citoyen de la ville. Tous ses parens furent comblés de faveurs et de libéralités.

Nous voudrions pouvoir parler ici avec plus de détail de deux monumens d'architecture dont il a parlé lui-même avec trop de brièveté. On s'accorde toutefois à faire l'éloge du palais et de l'église qu'il construisit, à Pise, pour les chevaliers de Saint-Étienne. On vante aussi à Pistoia une belle coupole bâtie sur ses dessins; c'est celle qu'on appelle de la *Madona dell' Umilta*.

Vasari s'étoit construit pour lui-même une maison à Arezzo, où il alloit se reposer quelquefois pendant l'été. Mais se reposer étoit, pour lui, changer de travaux. Il entreprit donc d'orner à diversesreprises l'habitation qu'il s'étoit faite; il en peignit l'intérieur et l'extérieur. Toujours porté vers les sujets poétiques et allégoriques, il décora le plafond de la grande salle des images des douze grands dieux. Entre autres sujets il imagina de personnifier toutes les villes et tous les pays où il avoit exercé son art; et il les figura, comme apportant leurs tributs et leurs offrandes, entendant signifier par là que les bénéfices qu'il y avoit faits, à l'aide de son pinceau, avoient contribué à la dépense de cette construction.

Quel que soit le degré de mérite et de talent que cet artiste ait possédé, et à quelque point que ses nombreux travaux aient pu porter la renommée de son nom, nous croyons que son titre le plus assuré à une gloire durable reposera toujours sur la grande collection qu'il a transmise à la postérité, de ses *Vite de piu eccellenti pittori, scultori ed architetti*.

Vasari nous a donné lui-même des documens précieux sur l'origine de ce grand ouvrage, et sur les circonstances qui le portèrent à l'entreprendre. Nous apprenons d'abord de lui que, dès sa première jeunesse (*da giovanetto*), il s'étoit fait un passe-temps du soin de recueillir par écrit des notes et des renseignemens sur les artistes dont le souvenir lui étoit le plus cher. Une circonstance se présenta qui, réveillant chez lui l'ancienne idée de ce recueil abandonné, le mit sur la voie de le compléter, d'en étendre et d'en perfectionner l'ensemble. Se trouvant un soir chez le cardinal Farnèse, où étoit rassemblée l'élite des personnages les plus distingués dans la littérature et d'autres genres, la conversation tomba sur la belle collection de portraits d'hommes célèbres qu'avoient réunis, dans la galerie de son magnifique palais à Côme, Paul Giove (l'ancien), homme fort savant, auteur de très-nombreux ouvrages. Paul Giove dans la conversation fit part du projet qu'il avoit d'accompagner ces portraits de leurs éloges, ce qui lui donneroit lieu de composer un traité qui comprendroit des notices sur les plus célèbres artistes, à partir de Cimabué.

Vasari avoit écouté avec beaucoup d'intérêt cette conversation; mais il avoit remarqué dans l'exposé de Paul Giove beaucoup de méprises sur les noms, les surnoms, la patrie des divers artistes, sur leurs ouvrages, et enfin sur une multitude de points qui annonçoient bien des connoissances générales, mais vagues et superficielles. Le cardinal s'adressant à lui: Qu'en pensez-vous, lui dit-il, n'est-ce pas là le sujet d'un grand et bel ouvrage? Très-grand et très-beau, répondit *Vasari*, pourvu que Paul Giove soit aidé dans cette entreprise par quelque artiste capable de mettre chaque chose à sa vraie place, et de décrire les objets comme ils sont véritablement; ce que je dis, parce que je me suis aperçu que son discours, malgré ce qu'il a d'admirable, renferme beaucoup de détails inexacts et de faits hasardés.

Vasari fut alors engagé par le cardinal, et par Paul Giove lui-même, à mettre la main à un travail, dont l'objet seroit de recueillir dans le meilleur ordre possible, et en suivant celui des temps, toutes les notions relatives aux grands artistes, depuis la renaissance de l'art. Il accepta cette mission, et après en avoir fait comme une sorte d'essai, il le porta à Paul Giove. Celui-ci l'encouragea à y mettre la dernière main, reconnoissant lui-même son incapacité de traiter des matières qui demandoient des connoissances tout-à-fait spéciales.

Il paroît que, depuis cet instant, *Vasari*, au milieu de ses innombrables travaux, sut trouver, dans sa laborieuse activité, le temps qu'exigèrent les recherches multipliées auxquelles il dut se livrer. On a vu, par les détails ci-dessus, que jamais artiste ne mena une vie plus agitée. Toutes sortes de commandes de travaux l'avoient appelé dans le plus grand nombre des villes d'Italie. Il avoit eu ainsi l'occasion non-seulement de récolter de nombreux renseignemens sur toutes les écoles, sur tous les hommes distingués de chaque pays; mais, en homme instruit et habile lui-même, il avoit su classer la plupart des talens, distinguer les manières de chacun. Il eut donc l'avantage de parler de ce qu'il avoit vu, et ses jugemens en général durent être ceux d'un connoisseur. Une fois livré à cette grande entreprise, il sut encore se procurer beaucoup de ressources par ses correspondances, et il nous apprend lui-même qu'il mit à contribution les écrits, à la vérité alors en petit nombre, de ceux qui avoient publié quelques ouvrages sur les arts.

Quand on pense aux difficultés qu'il y eut alors de porter aussi loin que l'a fait *Vasari* un pareil recueil, on ne sauroit assez admirer le courage qu'il eut d'a-

chever ce travail. Depuis lui, et l'exemple une fois donné, on vit dans chaque ville d'Italie paroître des collections historiques sur les artistes et les ouvrages, dont une sorte de patriotisme se plut à propager la mémoire. Mais *Vasari* embrassa toute l'Italie dans son plan, et y renferma l'histoire de trois siècles. Qui pourroit douter des imperfections, des méprises, des lacunes ou des omissions qui s'y trouvent? Elles lui furent reprochées de son vivant, et la critique ne l'épargna pas.

La critique eut sans doute raison sur bien des points. Ce genre d'histoire se trouvoit être d'une nature toute particulière. Les matériaux en étoient disséminés sur une multitude de lieux : nuls renseignemens écrits, des traditions souvent suspectes, beaucoup d'inexactitudes sur les noms mêmes des artistes, sur leur âge, sur leurs ouvrages. Toutes ces difficultés, et une multitude d'autres, auroient exigé, pour être entièrement résolues, l'assiduité de toute la vie d'un seul homme en chaque endroit. Le laps des années avoit encore opéré une foule de dégradations, de déplacemens et de changemens : conçoit-on qu'un homme, pour qui ce travail n'étoit qu'un accessoire, et, si l'on peut dire, le délassement de ses autres travaux, ait pu porter à chacune des innombrables notices de son ouvrage, le scrupule et le soin minutieux que chaque détail eût exigé? Cependant il est certain, et qu'il se trouva de son temps, et qu'il s'est trouvé même depuis, le seul homme en état de remplir cette tâche; tant il est difficile que la critique du goût se réunisse chez un seul artiste à la capacité, à l'esprit de recherches, et à la faculté de rendre ou d'exprimer par le discours les idées des arts du dessin, les jugemens de la science, et les décisions encore plus délicates du sentiment! Si *Vasari* n'eût pas fait cet ouvrage, il est probable qu'il n'auroit jamais été fait; et peut-être tous ceux qui vinrent après lui ne l'auroient jamais entrepris.

Voilà pour la difficulté matérielle. Maintenant une difficulté plus grande encore étoit non-seulement de porter des jugemens incontestables sur une multitude de variétés de sujets, de manières, de styles et d'ouvrages subordonnés à des causes si diverses, mais encore de satisfaire à toutes les préventions locales, à toutes les rivalités de pays, à tant de diversités d'amour-propre et de vanités particulières. *Vasari* ne put donc point échapper à un grand nombre de dissentimens. Tantôt il aura eu, selon les uns, le tort de vanter trop des ouvrages médiocres; selon les autres, de trop rabaisser des talens supérieurs; selon d'autres, de n'avoir pas eu, dans l'emploi de ses formes laudatives, assez de mesures variées pour proportionner la louange à la mesure de chaque ouvrage. Cependant, telle est la pauvreté de toutes les langues en ce genre, qu'aucun écrivain n'a pu échapper à ce dernier reproche. Et quel langage pourroit jamais trouver autant de formes caractéristiques de ces variétés, qu'il en faudroit pour répondre aux nuances infinies dont la nature est prodigue dans la répartition de ses dons?

C'est ici que la critique est aussi facile que l'art est difficile. Pour justifier *Vasari* de presque tous les reproches de partialité, il suffit de lire les vies des hommes les plus célèbres dont les ouvrages sont aujourd'hui si bien connus, pour rester convaincu que, sur le talent de ces hommes, presque tous ses jugemens ont été ratifiés par l'impartialité des siècles suivans. *Vasari* fut accusé à Rome d'avoir voulu élever Michel-Ange au-dessus de Raphaël. Il nous a paru au contraire qu'il avoit su tenir entre ces deux rivaux la balance avec la plus rare impartialité.

Quant à ce qu'on peut appeler la facture de son ouvrage, c'est-à-dire l'ordre et la méthode, la concordance de tous les articles entre eux, l'art du style et le talent de l'écrivain, *Vasari*, en présentant son travail aux académiciens de Florence, a réfuté avec autant de sens que de simplicité les critiques qu'il avoit bien prévu devoir encourir. Il fait sentir qu'il est fort loin d'avoir prétendu à une perfection que la nature même des nombreux sujets qu'embrasse la matière avoit rendue presque impossible; que son ouvrage avoit été fait à des temps fort différens; que, malgré les soins infinis qu'il s'est donnés, il a dû tomber dans des répétitions inhérentes au genre même de son travail; qu'il n'a pas eu la prétention de se donner pour habile écrivain; qu'il n'avoit prétendu écrire qu'en peintre, et pour l'intérêt de la peinture. *Io ho scritto come pittore, e con quel'ordine e modo che ho saputo migliore.*

En définitive, l'ouvrage de *Vasari* est et sera toujours réputé le plus beau monument historique qu'aient élevé les modernes en l'honneur des arts du dessin. Ce sera toujours une mine précieuse où, avec le flambeau d'une sage critique, on trouvera une multitude de notions qui n'existent point ailleurs; et, comme nous l'avons déjà fait entendre, son ouvrage vivra autant que subsistera le goût des beaux-arts; et, lorsque toutes les peintures dont il parle auront péri, il propagera encore dans tous les siècles, avec la renommée de leurs auteurs, celle de leur historien.

VASBRUG ou VÆSBRUG, architecte anglais, qui vivoit et étoit en grande réputation en Angleterre, au commencement du dix-huitième siècle.

Ce fut un de ces hommes qui perpétuèrent dans ce pays le bon goût et le style noble et pur de Palladio, dont Inigo Jones avoit transplanté à Londres les traditions et les exemples. Déjà Christophe Wren (*voy.* son article) avoit donné, quoique avec un style moins correct, une impulsion à l'art de bâtir en grand, dans la célèbre église de Saint-Paul, et dans ce qu'on appelle le *Monument*, ou la colonne colossale érigée à l'occasion de l'incendie de la ville et de sa reconstruction. *Vasbrug* paroîtroit s'être formé à

son école, car nous ignorons sous quel maître il apprit son art.

Toutefois on peut croire qu'il succéda à Wren pour les grandes entreprises. On cite de lui un bon nombre d'édifices, dans lesquels on ne reconnoit pas toujours le goût sage de ses prédécesseurs. Mais le principal et le plus célèbre théâtre de son talent est à Blenheim, dans le comté d'Oxford. Ce fut là qu'il construisit le vaste château que la nation anglaise fit élever pour en faire présent au duc de Marlborough, en reconnoissance de la célèbre victoire remportée par ce grand général à Hochstet, ou Blenheim, l'an 1704.

Le château de Blenheim est un des plus beaux de l'Angleterre. Le parti est généralement grandiose. Les détails y sont nobles, le tout est conçu de manière à produire un ensemble majestueux, et s'adapte bien au caractère guerrier du propriétaire. On trouve cependant que l'architecte y a introduit un peu trop de diversité, soit dans l'emploi des différens ordres de colonnes, soit dans les contrastes qu'il semble avoir affecté de multiplier entre les membres de l'entablement, soit encore dans l'emploi de parties rustiquées. On y reproche, dans l'intérieur, une distribution de pièces dont la dimension est loin de répondre à l'épaisseur des murs et de la construction générale. Toutefois on doit faire l'éloge de la décoration des appartemens, qui furent ornés avec goût et remplis de peintures, par le célèbre Thornil, alors le plus habile peintre de l'Angleterre.

Les jardins de ce château, disposés dans le style du jardinage irrégulier, sont vantés et cités, à juste titre, comme occupant le premier rang parmi les plus beaux jardins anglais, et l'on en trouve, dans les théories de l'art du jardinage, de longues descriptions qui alongeroient inutilement cet article. Deux seuls objets y réclament une mention qui ne sauroit manquer de trouver place dans une histoire de l'architecture : on veut parler d'un très-beau pont d'une seule arche, de 100 pieds de long, sous lequel passe un courant d'eau beaucoup trop petit pour une telle largeur. La satire s'empara dans le temps de ce contraste, en comparant la grandeur du pont à l'ambition de Marlborough et l'exiguïté de l'eau à son avarice.

Mais le second ouvrage d'architecture qu'on admire dans ces jardins, est la colonne colossale élevée sur l'esplanade qui fait face au palais, en l'honneur des victoires du grand capitaine. Elle paroît avoir été en tout une imitation de celle de Christophe Wren, et ne lui est inférieure que par la dimension.

Vasbrug construisit, en 1714, le château Howard, pour le comte Carlisle, dans le comté d'Yorck, avec jardins, parc, obélisques et autres objets d'embellissement. Le palais a 660 pieds de longueur. Sa façade est toute en bossages, avec des pilastres doriques, inégalement espacés, dont l'élévation comprend deux étages. Les fenêtres sont ceintrées et d'une proportion trop longue. On trouve dans cette ordonnance trop de ressauts. L'autre façade est d'une meilleure composition, et les pilastres corinthiens y sont mieux distribués, c'est-à-dire espacés à entrecolonnemens égaux. On admire aussi dans ce palais une grande et belle coupole.

Cet architecte étoit homme de plaisir, et réunit à son art le goût et le talent de la poésie. On disoit de son temps que ses écrits étoient aussi légers et élégans que son architecture étoit lourde et massive. Son épitaphe, dit-on, portoit le souhait que la terre ne lui fût pas légère, attendu que de son vivant il l'avoit par trop chargée (dans ses constructions).

VASE, s. m. Il ne sauroit être du ressort de cet ouvrage, soit d'envisager les *vases*, ou l'art de les faire, selon les innombrables usages auxquels les destinent les besoins de la société, soit d'entrer dans les procédés de leur fabrication, en raison de leur forme et de la matière dont ils se composent.

Il ne nous appartient de toucher ces deux derniers points que sous un rapport, celui qui fait entrer ces objets dans la classe des ornemens dont s'embellissent l'intérieur ou l'extérieur des édifices, et, si l'on veut encore, sous le point de vue de la beauté que l'art et le goût peuvent leur donner.

Cette dernière considération a déjà occupé la critique de quelques écrivains admirateurs de l'antiquité, qui se sont plu à faire remarquer, dans cette classe bien subalterne des ouvrages des Grecs, le même sentiment du beau, le même principe de vérité, de pureté, et d'élégante simplicité, qui distinguent les plus grands monumens de leurs arts. Ils ont reconnu qu'en général leurs artistes en ce genre avoient eu soin de donner à chaque espèce de *vases* ou d'ustensiles la forme tout à la fois la mieux appropriée à leur destination et la plus agréable à l'œil. Quelquefois on prenoit pour base le parallépipède, parce que l'œil saisit avec facilité cette forme. Dans d'autres *vases* on adoptoit la ligne circulaire bombée ou légèrement évidée. Dans tous, le principe étoit d'éviter les formes rompues, les parties angulaires, et toute espèce de duplicité de contour.

Généralement on pourroit ramener à un fort petit nombre de formes élémentaires et primitives la configuration des *vases* antiques. Cependant on ne sauroit compter toutes les variétés que les anciens surent imprimer à ces objets sans y employer de mélanges ni de diversités compliquées; on ne sauroit dire en combien de manières ils en modifièrent les ornemens sans altérer leur type, avec quel art ils savoient faire sortir de la nécessité même le motif de leurs embellissemens.

Quand nous parlons, sous le rapport de l'art et du goût, des *vases* antiques, nous ne prétendons pas exclure les *vases* qui servirent aux besoins domestiques. Les découvertes d'une multitude d'ustensiles usuels qu'ont reproduits, dans toute leur intégrité,

des fouilles d'Herculanum et de Pompeïa, ont prouvé qu'un même esprit répandu dans tous les ateliers présidoit à la forme des objets les plus communs en ce genre, comme à la composition des plus grands et des plus riches.

Mais il faut dire qu'en aucun temps et chez aucun peuple le luxe des *vases* ne fut porté à un aussi haut degré de profusion, de variété, de recherche et de magnificence. Plus d'une cause, liée aux usages de la vie civile, aux habitudes politiques et aux pratiques religieuses, en multiplia l'emploi. Les *vases*, sous le nom de *vaisselle* que nous leur donnerions aujourd'hui, firent le plus riche ornement des tables et des festins. C'étoit par leur nombre, c'étoit par la rareté de leur matière, par l'élégance et la cherté de leur travail, que les grands et les riches cherchoient le plus à se distinguer. On en faisoit l'ornement de ces abaques ou buffets qu'on ouvroit et exposoit comme objets d'ostentation, dans les fêtes, à la curiosité publique. Les *vases* étoient matière à présens dans les rapports politiques des Etats. L'histoire est remplie des mentions de ce genre de libéralités, surtout envers les dieux. Nul genre d'offrandes ne fut plus commun, et les conquêtes et les rapines des Romains en firent refluer à Rome, de toutes les parties du monde connu, une immense quantité.

Il n'y a réellement aucune espèce de comparaison à faire, sur ce point, entre le luxe du paganisme et celui du christianisme. Les pratiques religieuses des anciens étoient à la fois publiques et particulières; chacun avoit dans sa maison un *lararium*, et y déposoit aussi beaucoup de ces *ex voto* qu'une pieuse crédulité multiplioit à l'infini. On croit ou du moins on soupçonne que ces *vases*, qui selon l'usage le plus général accompagnoient le mort dans son tombeau, avoient pu pendant sa vie orner son oratoire domestique. Mais jamais source ne fut plus féconde en emplois de *vases* de toute espèce, que l'usage des sacrifices, dont une grande partie consistoit en ablutions, en libations, en effusions de liquides. Ainsi les opisthodomes des temples, devenus, comme l'on sait, les trésors où se conservoient les richesses religieuses, dûrent aussi devenir des collections de tous les chefs-d'œuvre de la plastique et de la toreutique en fait de *vases*, et c'étoit à ces ouvrages qu'on appliquoit les matières les plus rares, les plus riches métaux. Tous ces brillans objets ont péri; il ne s'est pas retrouvé, comme on peut le croire, un seul *vase* d'or, à peine quelques-uns en argent. Le bronze a moins tenté la cupidité, et les cabinets en possèdent un assez grand nombre. C'est l'argile, la matière la plus fragile, qui nous a transmis une quantité innombrable de modèles de *vases*, et cette singularité est due à la découverte d'un nombre prodigieux de sépultures qui, dérobées depuis des siècles à toutes les investigations, ont conservé et restituent tous les jours les *vases* de terre cuite peinte ensevelis avec les morts.

Outre ce que les peintures de ces *vases* offrent de précieux à l'art et à l'archéologie, on peut encore en tirer des renseignemens relatifs aux variétés de formes sur lesquelles s'étoit autrefois exercé le goût de l'art grec. Tel est le nombre, aujourd'hui infini, de ces objets de toutes sortes de dimensions, qu'il est à présumer que celui qui voudroit s'exercer à reproduire toutes les variétés des formes de *vases* chez les anciens, ne pourroit manquer de retrouver, dans une si vaste collection, l'universalité des types de tous ceux qu'on a perdus, comme encore de ceux que la sculpture en marbre nous a conservés. Mais je sortirois par trop de l'objet de cet article si j'essayois même d'effleurer cette analyse.

Je ne dois, comme je l'ai dit en commençant, considérer l'emploi des *vases* que sous le rapport des ornemens qu'ils procurent aux monumens. Chez les anciens, le *vase*, envisagé comme urne cinéraire, dut former (et cela fut en effet) le couronnement des tombeaux, de ceux surtout auxquels on donna la configuration de colonnes, de stèles ou de cippes. Cet usage dans les pratiques modernes n'est plus qu'un symbole consacré par les souvenirs de l'antiquité; mais il ne laisse pas de s'être accrédité dans beaucoup de monumens funéraires, et l'on y emploie encore quelquefois les plus beaux marbres.

Nous trouvons un exemple fort remarquable de *vases* placés comme ornement des acrotères au temple de Jupiter à Olympie. Il paroît que ces *vases* étoient de grands bassins de bronze. Mais l'antiquité nous a transmis un assez bon nombre de grands *vases* en marbre, qui paroissent avoir dû figurer dans des monumens et des ouvrages de décoration architecturale, tant il semble difficile de leur supposer aucune autre destination usuelle. Nous voulons parler des deux *vases*, ornés de très-beaux bas-reliefs, représentant, l'un le sacrifice d'Iphigénie, l'autre une orgie. Tout le monde connoît l'excellence de leur sculpture, la beauté de leurs ornemens, et celle de leur forme. Il y a peu de collections d'antiques où l'on n'admire quelques-uns de ces produits du ciseau. Le *Muséum* du Capitole à Rome nous montre aussi, dans la même forme de calice, un fort grand *vase*, dont le corps est décoré en totalité de rinceaux et d'enroulemens exécutés avec le meilleur goût. On peut citer encore deux autres grands ouvrages de ce genre : l'un, qui est de basalte, au *Muséum* du Vatican, et qui a pour ornemens une suite de masques scéniques; l'autre, à la *villa Lanti*, avec des mascarons d'un fort relief. Tous deux sont dans la forme de coupe. C'en est assez pour rappeler au lecteur un grand nombre d'autres *vases* semblables, quoique dans de moindres dimensions, et que leur forme, leurs sculptures, et beaucoup d'autres considérations empêchent de considérer comme ayant pu avoir d'autre destination que celle d'orner les monumens de l'architecture, les galeries, les portiques et les jardins.

Nous ne dirons pas que ce soit à l'imitation de ces exemples anciens, que les modernes auront aussi mul-

tiplié les *vases* dans toutes sortes de parties de leurs ornemens. Cette pratique n'avoit besoin ni de modèles ni d'autorités. Ce sujet offriroit plutôt à la critique plus d'une réflexion sur les abus qu'on en a faits. Sans doute on n'entend pas la faire porter sur l'emploi fréquent des *vases* dans les jardins, où la nature des choses semble les appeler, surtout quand on les fait servir à recevoir des plantes, des touffes de fleurs, et quelquefois des arbustes. Même à part cet emploi utile, un grand et beau *vase* en marbre devient, dans tout endroit où il se trouve convenablement placé, un objet de décoration qu'on voit avec plaisir. On en élève assez volontiers sur les piédroits ou piliers d'une grille, ou de toute autre entrée de cour ou de jardin; partout enfin où cet objet peut être supposé avoir un emploi d'utilité ou d'agrément, on ne sauroit en blâmer l'usage. On approuvera encore que l'architecte, considerant certains *vases* sous un rapport allegorique, comme rappelant l'idée de l'usage auquel ils sont consacrés, les fasse entrer en bas-relief dans la composition de quelques ornemens des églises.

Un grand *vase*, ou pot à feu, a été placé au haut de la grande colonne qu'on appelle, à Londres, *le Monument*. On sait que ce *vase* indique, par ses flammes, le lieu où se termina l'incendie qui réduisit en cendres la plus grande partie de la ville; mais on auroit beaucoup de peine à rendre la moindre raison de cette multitude de *vases* que nous voyons servir d'amortissemens à toutes sortes d'édifices. Ce sont de ces lieux communs qui, pour être partout, ne signifient rien nulle part. Personne, en effet, ne sauroit dire pourquoi ces représentations de cassolettes, de *vases* à parfums, se trouvent au-dessus des portes d'une maison, couronnent les combles d'un édifice. Il est visible que ces objets doivent se ranger parmi tant d'autres du même genre, dont l'insignifiance est devenue telle, que personne ne pense même à s'en apercevoir.

Nous avons dit que les *vases* entroient aussi dans la décoration architecturale des intérieurs, ou dans les agrémens des objets de luxe, qui font partie plutôt de l'ameublement que de l'architecture. Des *vases*, soit ornés de bas-reliefs, soit faits d'une matière precieuse, soit remarquables par leur forme, par leur travail, par leur antiquité, sont des objets dont la décoration des intérieurs fera très-volontiers usage, ou dans des bibliothèques, ou dans des galeries et des salles d'assemblées. Ordinairement ils figurent avec des bustes sur des demi-colonnes tronquées. On les placera quelquefois en haut des armoires où sont rangés les livres, au-dessus des buffets; et quelquefois aussi un *vase*, orné de bas-reliefs ou de peintures, occupera le milieu d'une pièce, pour qu'on puisse, en tournant autour, jouir des sujets représentés sur sa circonférence.

Les *vases* destinés à l'ornement de l'architecture sont plus naturellement ceux que la sculpture aura décorés de figures, soit sur marbre, soit en métal, et ceux-ci conviennent au dehors comme au dedans des édifices. Les *vases* ornés de peintures sont exclusivement réservés à l'ornement des intérieurs. Nous ne connoissons guère d'autres *vases* peints, dans l'antiquité, que ceux dont il a déjà été parlé, et qui sont formés d'argile cuite, recouverte d'une couleur ordinairement noire, et servant de fond à des figures dessinées au trait, et rehaussées assez souvent de différentes couleurs. Mais, en général, ces ouvrages sont plutôt des dessins que des peintures. Du moins l'art du peintre ne s'y est jamais exercé, comme dans les tableaux, au point de produire, par le mélange des teintes et l'intelligence du clair-obscur et des dégradations, les effets de la vérité naturelle.

L'art des modernes a été beaucoup plus loin dans l'application des couleurs et des ressources de la peinture aux *vases*. L'extension et les progrès des sciences naturelles ayant porté au plus haut point la fabrication de la porcelaine, on a fait, comme objets de luxe et de décoration, des *vases* d'une très-grande dimension. Le besoin d'y orner de très-spacienses superficies a appelé l'art de la peinture, avec tous ses moyens d'illusion, pour décorer la circonférence de ces *vases*. Si un certain goût, fondé sur la nature propre de chaque chose, eût toujours présidé à cet emploi de la peinture, au choix de ses sujets, et à la mesure d'illusion qu'ils pourroient comporter, on ne sauroit nier que l'art de peindre les fonds de la circonférence d'un *vase* auroit pu trouver ses limites dans la nature même de l'objet à décorer. Les convenances de ce genre, le peintre les auroit observées en se réglant sur celles que suit la décoration dans les compositions dites d'arabesques, exécutées sur des pilastres ou d'autres surfaces, dont on ne doit point altérer le fond, même pour l'apparence. Ces convenances sont également indiquées par le soin que toujours l'art de la sculpture antique a pris de respecter dans ses bas-reliefs les fonds, soit des *vases*, soit du galbe des colonnes, soit des superficies que l'architecture livre au ciseau, à condition d'en respecter l'intégrité, et de ne pas produire l'apparence de vides là où la raison fondamentale veut qu'on voie un plein ou un massif. La peinture auroit donc pu, de même, faire circuler et tourner autour de la circonférence d'un *vase* des figures mises en harmonie avec le fond, dont elle eût respecté l'apparente intégrité, c'est-à-dire le galbe même du *vase*.

On a vu, au contraire, le galbe d'un *vase* peint offrir, ainsi que le fond d'un tableau, des lointains, des vues perspectives, des sites et des paysages, des cieux et des marines, en sorte que le *vase* disparoit sous l'illusion pittoresque. Tels sont les abus que produit la confusion des idées et des élémens de chaque chose, lorsque, livrés aux spéculations de la mode et de la nouveauté, les ouvrages de l'art ne sont plus recherchés que comme des objets dispendieux; disons encore, lorsqu'ils ne correspondent plus à au-

cune destination propre à fixer leur caractère et leur goût.

On donne le nom de *vase* à différens objets, qu'on appelle ainsi, à cause de quelque ressemblance ou analogie de forme ou d'emploi. Ainsi on dit :

Vase de chapiteau. C'est dans la configuration du chapiteau corinthien ce qui en forme le corps ou la masse, qu'on revêt et qu'on orne de feuillages, de caulicoles et de volutes. Ce corps, effectivement, dénué de ses ornemens, a la forme d'un *vase* du genre de ce qu'on appelle *calice;* on l'appelle également *campane* ou *cloche*, parce que la cloche, dans sa position ordinaire, n'est pas autre chose que ce même *vase* renversé.

Vase d'amortissement. On donne ce nom à un *vase* qui termine souvent, faute d'autre motif d'ornement, la décoration des façades de beaucoup d'édifices. Il est ordinairement isolé, souvent orné de guirlandes, et quelquefois couronné de flammes. On emploie encore cet ornement dans les intérieurs, soit en bas-relief, soit en ronde-bosse, au-dessus des portes, des cheminées, etc.

Vase d'enfaîtement. Ainsi nomme-t-on les *vases* qu'on place sur les poinçons de combles, et que l'on fait ordinairement en plomb qui est quelquefois doré. On en voit des exemples au château de Versailles.

Vase de treillage. Cette sorte de *vase* est un ouvrage d'ornement à jour, fait de verges de fer et de bois de boisseau, contourné selon le galbe du semblant de *vase* qu'on veut produire. On l'emploie à servir d'objet d'amortissement sur les portiques et les cabinets de treillage dont on orne les jardins. Les *vases* de cette espèce, imitation en treillage de ceux qui se font en matière plus solide, reçoivent, par suite du même esprit d'imitation, soit des fleurs, soit des fruits, façonnés à l'instar de ceux qui sont l'ouvrage de la sculpture.

Vases de sacrifice. On fait, dans les ornemens de l'architecture, une classe à part de ces sortes de *vases;* et l'on en distingue de deux genres, ceux qui servoient au culte du paganisme, et qu'on trouve représentés sur plus d'un reste de monumens religieux antiques. Ces vases étoient particulièrement le *thuribulum*, vase où l'on mettoit l'encens, le *præfericulum* et le *simpulum*, le premier en forme de burette ornée de sculpture ; le second, plus petit, en manière de lampe, tous deux servant aux libations qui avoient lieu dans les sacrifices. C'est ainsi qu'on en voit encore conservés sur la frise corinthienne du temple de *Jupiter Stator* à Rome. Dans les édifices sacrés du christianisme on a souvent admis, comme matière d'ornement en bas-relief, les *vases* consacrés à la religion, comme les calices, burettes, patènes, etc.

Vases de théatre. C'étoient, selon Vitruve, certains vaisseaux d'airain qu'on plaçoit en face de la scène, sous les degrés du théâtre, où se tenoient les spectateurs. L'objet de ces *vases*, ainsi situés, étoit de donner au local plus de sonorité, et de servir à la répercussion de la voix.

Nous n'entreprendrons pas de rendre ici raison de cette pratique des Grecs dans la disposition et l'organisation de leurs théâtres. Cette matière exigeroit, pour être bien traitée, des connoissances musicales, qui sont étrangères à l'objet principal de cet ouvrage. Toutefois, nous pensons que les notions de plus en plus étendues, que les voyages nous ont données sur la construction du très-grand nombre de théâtres chez les Grecs, pourroient mettre sur la voie de l'explication d'une semblable méthode. Le chapitre de Vitruve, que nous allons rapporter dans son entier, nous semble constater la raison que nous allons indiquer de cette pratique. Or, il est aujourd'hui reconnu, par les restes extrêmement multipliés de théâtres qui subsistent en Sicile, en Grèce, dans l'Asie-Mineure et autres contrées où fleurirent les arts de la Grèce, que l'usage général fut de choisir, pour l'élévation d'un théâtre, la pente d'une montagne, ou un site soit préparé par la nature, soit excavé par l'art, dans la masse souvent d'un rocher, où l'on tailloit les gradins, lorsqu'on n'y rapportoit point les montées par des pierres taillées sur le chantier. De l'une et l'autre manière il est certain que le fond, qui formoit ce que nous appelons aujourd'hui l'amphithéâtre, devoit être sourd de sa nature, et ne pouvoit guère avoir la faculté de répercuter le son. La difference que Vitruve établit sur ce point d'acoustique, entre les théâtres des Grecs et les constructions des théâtres romains de son temps, donnera peut-être quelque probabilité de plus à l'hypothèse explicative que nous avons hasardée.

Voici le texte abrégé de Vitruve, sur les *vases* de théâtre (l. v, ch. v) :

« On fait des *vases* d'airain selon la grandeur du théâtre, et on leur donne une telle proportion que, quand on les frappe, ils sonnent à la quarte ou à la quinte l'un de l'autre, et font ainsi toutes les autres consonnances jusqu'à la double octave.

» Ces *vases* doivent être placés, par une proportion musicale, entre les degrés du théâtre, en sorte qu'ils soient isolés et ne touchent point aux murs de l'endroit qu'ils occupent, et qu'ils soient environnés d'un espace vide par en haut et tout à l'entour. Ils doivent être inclinés, et élevés du côté qui regarde la scène, par des cales à la hauteur d'un demi-pied. Les locaux qui les reçoivent doivent avoir, au droit des degrés d'en bas, une ouverture longue de 2 pieds et large d'un demi-pied.

» Ces locaux, ou petites chambres, seront disposés en cette sorte : si le théâtre n'est pas fort grand, il faut tracer au milieu de toute sa hauteur une région pour treize de ces locaux, qui laisseront entre eux douze intervalles égaux.

...... » C'est dans ces treizes petites chambres que seront placés les *vases*, selon l'ordre qui leur sera assigné par la diversité des sons musicaux....

» Cette disposition des *vases* d'airain fera que la voix, qui viendra de la scène comme d'un centre, s'étendant en cercle, frappera dans les cavités des *vases*, et en sera rendue plus forte, selon la consonnance et le rapport que son ton aura avec quelqu'un des vases. Mais si le théâtre est grand et ample, il faudra partager sa hauteur en quatre parties, afin d'y pouvoir faire trois rangs de petites chambres, dont l'un sera pour le genre enharmonique, l'autre pour le chromatique, et l'autre pour le diatonique...

» Pour exécuter toutes ces choses avec justesse, il faut opérer d'après la figure qu'Aristoxène a faite selon les règles de la musique, et dans laquelle il a divisé toutes les modulations en général avec un travail et une industrie particulière. On pourra encore rendre la structure des théâtres plus parfaite, si on a égard à la nature de la voix et à tout ce qui peut la rendre agréable.

» Mais, dira-t-on, en tant de théâtres qu'on fait tous les ans à Rome, pourquoi n'observe-t-on pas toutes ces choses? Je réponds que tous nos théâtres publics sont de bois, avec des planches qui résonnent naturellement.... Au lieu que la méthode dont nous venons de parler est nécessaire aux théâtres qui sont faits de matières solides, telles que la pierre et le marbre qui ne retentissent point. Que si l'on demande quels sont les théâtres où ces choses ont été pratiquées, il est certain que nous n'en avons point à Rome; mais on en voit en quelques autres villes d'Italie et en plusieurs endroits de la Grèce : ce que L. Mummius fit voir, lorsqu'il apporta à Rome les *vases* d'airain d'un théâtre qu'il avoit fait abattre à Corinthe, et qu'il a dédiés, avec d'autres dépouilles, dans le temple de la Lune. Aussi plusieurs bons architectes, qui ont bâti des théâtres dans de petites villes qui n'avoient pas le moyen de faire de grandes dépenses, se sont servis de *vases* de poterie, qu'ils ont choisis propres à résonner comme il le faut, et qui ont fort bien réussi. »

VEAU (LE). Il est arrivé à cet habile architecte, comme à plusieurs autres de son époque, féconde cependant en grands artistes, de ne laisser d'autres témoignages de son existence que dans des travaux, dont il n'eut pas seul la gloire, et où une pluralité de coopérateurs et de successeurs empêche qu'un seul nom en recueille la renommée. Disons encore que les biographes, les collecteurs de mémoires, n'arrivent ordinairement qu'après ceux qui méritent de faire passer leurs noms à la postérité, et toutes sortes de causes ont souvent produit l'oubli des particularités de leur vie.

Ainsi on ne sait rien du tout de personnel à *Le Veau*, qui fut cependant un des meilleurs architectes de son temps, sinon qu'il naquit en 1622, qu'il fut premier architecte de Louis XIV, dès l'an 1653 jusqu'en 1670, et qu'il mourut cette même année âgé de cinquante-huit ans.

Une de ses premières entreprises, et de ses plus importantes, fut le château de Veaux, qu'il éleva en 1663 pour le surintendant Fouquet, qui n'avoit rien épargné pour en faire une habitation magnifique.

Le château de Livry avoit été construit vers le même temps par *Le Veau*, pour M. Bordier, intendant des finances. Il a été démoli vers la fin du dernier siècle.

Cet architecte fut appelé à réaliser une de ces grandes entreprises qui, malheureusement, dépendent de trop de circonstances pour que celui qui les commence en puisse voir la fin. Il fut chargé de donner le projet de la grande église de Saint-Sulpice à Paris. L'ancienne étoit devenue beaucoup trop petite pour la population du faubourg Saint-Germain. Anne d'Autriche en posa la première pierre, et *Le Veau* en jeta les fondemens. Plus d'un architecte s'est succédé dans les dessins et les travaux de cette église, dont le chœur fut construit avant la nef. On lit dans plus d'un biographe que *Le Veau* n'éleva la chapelle de la Vierge que jusqu'à la corniche seulement. Il faut entendre que la coupole qui précède aujourd'hui la chapelle de la Vierge devoit être cette chapelle, dans le projet de *Le Veau*. Celle qui existe de nos jours est évidemment un appendice et une construction plus moderne, ajoutée au plan primitif. Il est donc à croire que si *Le Veau* éleva jusqu'à la corniche la coupole qui est au bout du chœur, il aura également porté au même point la construction de ce chœur, qui, ainsi que celle des bas-côtés, seroit son ouvrage.

Le Veau fut l'architecte d'un charmant petit palais situé à la pointe de l'île Saint-Louis, et qu'on appelle encore hôtel Lambert, bien qu'il ait changé plus d'une fois de propriétaire et de destination. Cette jolie maison rappeloit assez dans son temps, par l'agrément de son architecture extérieure et ses distributions intérieures, le goût de bâtir et d'orner des bons temps de l'Italie. Il y avoit des plafonds peints par Lebrun, et une galerie décorée par Le Sueur, dont on a détaché la charmante suite des muses, que l'on conserve dans le Musée royal.

D'autres constructions d'hôtels occupèrent le talent de *Le Veau* d'une manière distinguée. On cite les hôtels de Pons, de Colbert et de Lionne; ce dernier devint l'hôtel Pont-Chartin. Mais où retrouver aujourd'hui, même le souvenir de bâtimens que des changemens continuels ou ont fait abattre, ou ont dénaturés?

En 1660, le cardinal Mazarin lui confia l'exécution des changemens qu'il vouloit faire à l'ancien château de Vincennes, dont il ne reste plus que les huit tours et le donjon. *Le Veau* éleva deux ailes nouvelles et le portique qui regarde le parc.

Quatre ans après Louis XIV ordonna de nouveaux ouvrages pour l'embellissement du palais des Tuileries. Le pavillon du milieu n'avoit été jusqu'alors décoré que des ordres ionique et corinthien. *Le Veau* y ajouta un composite, avec un attique surmonté d'un dôme en plan quadrangulaire. Les colonnes de tous ces ordres sont de marbre, et sur l'entablement s'élève un fronton avec accompagnemens de figures. La manière dont cet artiste a achevé le pavillon du milieu et les ailes qui vont joindre les deux pavillons des extrémités de cette façade est assez ingénieuse; mais tous ces raccordemens n'ont pu redonner de l'unité à cette ligne de bâtiment, ni l'empêcher de paroître un assortiment plus ou moins incohérent, d'élévations disparates, et dont il a été simplement possible de coordonner les masses, à l'uniformité de quelques lignes horizontales.

Le manque non-seulement de notions historiques sur beaucoup d'artistes, mais même de renseignemens sur les ouvrages de l'époque où vécut *Le Veau*, nous empêche de pouvoir lui attribuer avec quelque certitude plusieurs monumens. On sait qu'il eut d'habiles élèves, entre autres d'Orbay (*voy.* ce nom) qui put coopérer à ses ouvrages, ou lui succéder, dans leur exécution. Il y a quelque apparence que l'opinion publique, comme cela arrive encore, aura pu se méprendre entre l'inventeur du plan et de la composition d'un édifice par le maître, et son exécution ou son achèvement par l'élève. D'après cela il seroit possible, comme on en trouve l'opinion fort accréditée, que *Le Veau* fût le principal auteur du bâtiment appelé *Collége des Quatre-Nations* à Paris, ouvrage dont le plan exigea une très-grande intelligence, et dont l'élévation présente, sur le quai en face du Louvre, un aspect monumental qu'il n'est pas très-ordinaire de rencontrer. Le quai même et le revêtement de ses murs, avant l'érection du pont de fer qui joint aujourd'hui les deux rives du fleuve, furent composés de manière à se raccorder heureusement avec la masse du monument principal. Ce dernier est formé sur le quai d'une assez grande partie demi-circulaire, dont chaque extrémité se termine, selon l'usage du temps, par un très-gros pavillon décoré de pilastres corinthiens. Au milieu du demi-cercle est le frontispice de l'église en avant-corps, orné d'un péristyle corinthien avec un fronton. Le tout est subordonné à la coupole de l'église ornée en dehors de pilastres composites. La forme de cette coupole, presque sphérique en dehors, est elliptique en dedans. Au moyen de cette ressource ingénieuse, l'architecte a su ménager, dans l'épaisseur des murs, des escaliers à vis qui conduisent aux tribunes et au comble de l'édifice.

Généralement en louant, tant au dedans qu'au dehors, plus d'une disposition, qui annonce un homme possédant beaucoup d'habileté, à tirer parti d'un local ingrat et d'un plan difficultueux, tout en y reconnoissant encore un parti heureux, quant à l'effet, et un goût assez sage d'architecture, on est obligé de convenir qu'il règne dans les profils, dans les ornemens et dans l'exécution, quelque chose de lourd, et que le tout manque de cette finesse de proportion, et de cette pureté de style qui constituent une architecture classique.

VEINE, s. f. C'est tantôt une beauté, tantôt un défaut dans les bois, dans les marbres, dans les pierres. On distingue ces sortes de variétés dans chaque matière, soit par rapport à l'influence qu'elles ont sur la qualité de chacune, soit par rapport au prix que le goût ou le caprice y mettent.

VEINE DE BOIS. Ce qu'on appelle ainsi fait souvent la beauté ou le charme des bois durs, que la marqueterie emploie dans l'assemblage des morceaux dont elle compose un grand nombre de meubles. Mais dans les bois de menuiserie la *veine* est un défaut, parce qu'elle est une marque de tendre ou d'aubier.

VEINE DE MARBRE. Cette variété devient l'agrément des marbres dont on fait des colonnes, des revêtemens, etc. Cette beauté, par laquelle se recommandent certains marbres, a été si recherchée dans l'antiquité, que Pline nous apprend qu'au temps de Néron on en étoit venu à falsifier les *veines* ou taches (*maculæ*) comme il les appelle, et à donner à de simples marbres unis les couleurs des marbres rares de l'Afrique ou de la Numidie. Cependant les *veines* grises ou noires qu'on recherche dans ce qu'on appelle le *marbre blanc veiné*, deviennent le plus grand de tous les désagrémens, dans le marbre blanc qu'on emploie à faire des statues. Ces *veines* effectivement forment des noirs, qui coupent et traversent les formes du corps, et en dénaturent l'harmonie.

VEINE DE PIERRE. Défaut de la pierre qui provient d'une inégalité de consistance entre le dur et le tendre.

VELLEIA ou VELEIA, est une ancienne ville dont on voit les restes à treize lieues de Parme, dans le Plaisantin, à six lieues de Plaisance, vers le midi, en tirant du côté de Gênes, au pied de deux montagnes très-hautes, nommées *Moria* et *Rovinasso*, qui font partie de l'Apennin, et dont les éboulemens causèrent la ruine de *Velleia*.

On voit encore que ces montagnes sont fendues, et l'on reconnoit aisément qu'il s'en est détaché des masses de rochers qu'on retrouve entassées sur les debris de la ville. En examinant ses ruines, on remarque que toutes les colonnes sont renversées du côté opposé aux montagnes. Les murs qui restent en place sont inclinés dans le même sens, c'est-à-dire du côté où ils ont été poussés par la chute des terres et des rochers. Il s'en est précipité aussi à la fois des deux côtés opposés, en se réunissant sur *Velleia*.

Il y a près de cette ville une terre bitumineuse,

qui s'enflamme aisément à l'approche du feu, lors même qu'elle est mouillée. Cela, joint à quelques matières noires et brûlées, et à quelques médailles fondues qu'on y a trouvées, avoit fait croire à quelques personnes que la destruction de *Velleia* avoit pu être causée par un incendie. Mais les traces du feu n'y sont pas assez considérables pour faire admettre une pareille cause. Il suffit, pour expliquer ces traces, de recourir aux feux qui pouvoient être allumés dans les maisons au moment de l'éboulement de la montagne.

A en juger par le grand nombre d'ossemens qu'on a trouvés dans les ruines, et par la quantité de monnoies qu'on en retire, les habitans n'eurent pas le temps de se sauver; ils furent surpris, écrasés et engloutis avec toutes leurs richesses. On ignore dans quel temps *Velleia* fut ensevelie sous ces rochers. Il est à croire que la date de l'événement se rapporte au quatrième siècle. On n'y a pas trouvé de monumens postérieurs au règne de Probus, qui mourut l'an 282. Mais l'on y trouve beaucoup de monnoies des empereurs qui ont succédé à Constantin, dans les années 337 et suivantes. Ainsi il paroît que la catastrophe de cette ville seroit arrivée plusieurs années après la mort de Constantin.

On commença, en 1760, à y faire des fouilles par ordre du duc de Parme. La difficulté étoit extrême. Les bâtimens y sont couverts de rochers à plus de 20 pieds de hauteur. Les statues et tout ce qui est dessous s'est trouvé tellement mutilé et fracassé, que les produits des fouilles n'ont pu indemniser des dépenses du travail. Les obstacles augmentant à mesure qu'on approchoit de la montagne, on a presque renoncé à cette entreprise depuis 1764.

Les différentes couches de terre et de rochers qu'on trouve alternativement placées les unes au-dessus des autres, indiquent des éboulemens arrivés successivement et à divers temps. Le grand nombre de briques, de pierres et de marbres qu'on trouve dans la rivière voisine, sur un espace de plus de trois lieues, fait juger que la première chute n'avoit pas entièrement encombré la ville.

La plus grande partie de *Velleia* étoit bâtie sur le penchant de la colline. Les maisons étoient séparées en forme d'îles et formoient un amphithéâtre, dont les différens étages communiquoient par des degrés. Les appartemens inférieurs des maisons étoient placés sur un faux plancher, soutenu par des piliers de terre cuite. Ces maisons paroissent avoir été simples. Il y en avoit dont les pavemens étoient en marbre, d'autres les avoient en mosaïque. On y a trouvé des peintures, des bustes en marbre, des bains revêtus de marbre, avec des vases en bronze incrustés en argent, des meubles et ustensiles domestiques ornés d'un bon goût, des ouvrages de terre cuite d'un travail fin et élégant, des panneaux en arabesque, et beaucoup d'objets du genre de ceux qu'on découvre sous les cendres du Vésuve à Pompei.

Il a été levé un plan de la partie découverte de *Velleia*, qu'on voyoit dans la galerie du château de Parme. Vers le milieu on remarque une place qui étoit très-ornée. Une inscription en lettres de bronze, qui étoit sur cette place, apprend qu'elle fut pavée de grosses pierres aux frais d'un Velleiate nommé *Lucius Lucilius*. Au milieu s'élevoit un autel consacré à l'empereur Auguste. La place étoit environnée de colonnes de marbre *cipolino*, dont quelques-unes subsistent encore. Il y avoit aussi de très-beaux sièges de marbre soutenus par des lions. Parmi les édifices considérables de *Velleia*, on voit qu'il y avoit, comme dans les grandes villes, un chalcidique, bâtiment faisant partie de la basilique. Une inscription apprend qu'il avoit été construit par Bebia, fille de Titus; et on lit sur un autre que C. Sabinus avoit bâti la basilique contiguë au chalcidique, lieu où se tenoient les juges et où ils rendoient la justice.

On a trouvé à *Velleia* beaucoup d'idoles, plusieurs statues, des inscriptions, des ustensiles de tout genre. Comme on n'y a reconnu ni temples ni théâtres, on a présumé qu'ils peuvent être restes ensevelis dans la partie la plus haute de la ville, qu'on n'a point pu déblayer. Mais on a découvert les aqueducs qui distribuoient l'eau dans la ville, un château d'eau qui servoit de point de partage, des bains qui en étoient voisins, et des chambres qui paroissent avoir été des étuves.

VENTAIL, s. m. C'est une pièce de bois mobile, composée d'une ou de deux feuilles d'assemblage, qui sert à fermer une porte ou une croisée. On le nomme aussi *battant*.

VENTEAU, s. m. (*Terme d'architecture hydraulique.*) C'est un assemblage de charpente, qui sert à fermer la porte d'une écluse.

Cette charpente est composée, 1° d'un châssis formé d'un poteau tourillon, arrondi du côté de son chardonnet, d'un poteau busqué, ayant une de ses faces taillée en chanfrein, pour se joindre à la pointe du busc avec l'autre *venteau*, et de deux entre-toises principales, l'une en haut, l'autre en bas; 2° de plusieurs autres entre-toises intermédiaires, servant à former la carcasse du *venteau*; 3° d'un nombre de fils et de braconś, qui servent à lier et appuyer les entre-toises; 4° de montans formant le guichet pratiqué dans chaque *venteau*, qu'on ferme d'une vanne ou d'un ventail à coulisse; 5° du bordage dont toute cette carcasse est revêtue extérieurement.

VENTOUSE, s. f. Bout de tuyau debout qui sort de terre, et qui est soudé aux coudes des conduites d'eau pour donner passage aux vents qui s'engendrent dans les tuyaux. Les *ventouses* des grandes conduites sont toujours aussi hautes que la superficie du réservoir, à moins qu'on n'y mette une soupape renversée.

On appelle aussi *ventouse* une espèce de soupirail pratiqué sous la tablette, ou aux deux angles de l'âtre d'une cheminée, pour chasser la fumée.

Ventouse barbacane. (*Voyez* Barbacane.)

Ventouse d'aisance. Bout de tuyau de plomb ou de poterie, qui communique à une fosse d'aisance, et qui sort au-dessus du comble, pour renouveler l'air dans un cabinet d'aisance, et en diminuer par là la mauvaise odeur.

VENTRE, s. m. On appelle ainsi le bombement d'un mur trop vieux, foible ou chargé, qui dès-lors boucle et est hors de son aplomb. Quand un mur est dans cet état, on dit qu'il fait *ventre* et qu'il menace ruine.

VENTRIÈRES, s. f. pl. (*Terme d'architecture hydraulique.*) Ce sont des pièces de bois qui portent sur les pilots des fondemens d'une écluse, et qui servent comme de coulisses aux palplanches.

VERBOQUET, s. m. Contre-lien, ou cordeau qu'on attache à l'un des bouts d'une pièce de bois ou d'une colonne, et au gros câble qui la porte, pour la tenir mieux en équilibre, et pour empêcher qu'elle ne touche à quelque saillie ou échafaud, et qu'elle ne tournoie quand on la monte.

On dit aussi *virebouquet*, parce que la corde fait tourner la pièce dans le sens que l'on veut.

VERD, adj. Est le nom d'une couleur que l'on emploie volontiers dans les bâtimens, à peindre surtout les volets et les jalousies des fenêtres, ainsi que les treillages des berceaux et des espaliers dans les jardins.

VERD-ANTIQUE. Ainsi appelle-t-on un marbre devenu fort rare, et qui, à ce qu'il paroît, n'étoit pas fort commun dans l'antiquité.

VERGER, s. m. (*Jardinage.*) C'est la partie d'un jardin qui n'est plantée que d'arbres fruitiers.

VERIN, s. m. Machine en manière de presse, composée de deux fortes pièces de bois, posées horizontalement, et de deux grosses vis, qui font élever un pointal enté sur le milieu de la pièce de dessus. Cette machine sert à reculer des jambes en surplomb, à reculer des pans de bois, et à charger de grosses pierres sur les charrettes.

VERMICULÉ (participe). On donne ce nom à un travail qui a lieu quelquefois dans les bâtimens en pierre, sur des bossages auxquels on prétend donner une apparence rustique.

Ce genre de travail a été ainsi appelé, parce qu'il se compose d'entailles ou de sillons qui semblent produire sur la pierre par leurs cavités sinueuses l'effet que certains vers produisent dans les bois qu'ils corrodent. Ceci au reste ne rend compte que de l'étymologie ou de l'origine du mot; quant à celle de la pratique qu'on vient de décrire, on la trouve dans la nature même de certaines pierres qui sont sujettes à se déliter et à se dissoudre en poussière, selon les inégalités de dur et de tendre qui s'y rencontrent. C'est à ces inégalités qu'il faut attribuer ces petites cavités sinueuses qui semblent imiter le travail des vers. Mais il est bien apparent que c'est de semblables accidens de pierres, et non de l'opération des vers sur le bois qu'on aura emprunté ce goût de rustiquer, qui fut au reste plus de mode jadis qu'il ne l'est aujourd'hui.

Les bossages de l'arc de la porte Saint-Martin à Paris sont *vermiculés*. On voit encore cette pratique employée à beaucoup de parties de l'ordonnance de la galerie du Louvre qui donne sur le quai et qui date du règne de Henri II.

On fait aussi usage de ce travail rustiqué dans les grottes, dans les monumens aquatiques, tels que fontaines, réservoirs, etc.

VERNIS, s. m. Liqueur composée de différentes substances du genre des gommes ou des résines, dont on se sert pour enduire la surface de certains corps. L'objet de cette préparation est quelquefois de leur donner simplement du lustre, et de les préserver des funestes influences de l'humidité; quelquefois aussi de relever et d'augmenter l'éclat des couleurs, ou des matières sur lesquelles on applique cet enduit.

On donne aussi le nom de *vernis* à un enduit composé de substances vitrifiables, dont on couvre les vases de terre et la porcelaine, tant en dedans qu'en dehors.

Généralement, comme on le voit, la notion du *vernis*, ainsi que son emploi, appartiennent plus particulièrement aux ouvrages de la peinture ou de la poterie. Cependant on en use très-habituellement dans beaucoup de parties de décoration, qui sont des dépendances de l'architecture. Et d'abord, il est certain que le *vernis* appliqué à la faïence a fait très-long-temps l'agrément des plus riches édifices, en Toscane surtout pendant le seizième siècle. De nos jours le *vernis*, en tant que liqueur ou enduit résineux, est d'un emploi habituel sur les bois dont on fait les revêtemens des intérieurs. Jadis on l'appliquoit sur les bois appelés d'Hollande, parce qu'il étoit importé par les Hollandais, et on laissoit au bois sa couleur naturelle. Depuis, l'usage a prévalu de peindre ces bois, soit à l'huile, soit à la détrempe, et d'y passer une couche de vernis, pour conserver à la fois et les couleurs, et le bois qui en a été enduit.

VERONA, une des plus anciennes villes d'Italie. Selon Maffei elle est, à l'exception de Rome, la ville qui a conservé le plus de monumens antiques en divers genres, mais surtout en architecture.

On y observe encore des parties de ses anciennes murailles, qu'on croit avoir été construites par Gallien; de très-grosses pierres mêlées à des fragmens d'autres constructions, tels qu'un fût de colonne dorique, ce qui indiqueroit une bâtisse faite à la hâte et de tous les matériaux qu'on avoit sous la main. Au milieu du cours actuel existe encore une très-belle porte antique. Elle est entière, de la plus grande conservation, et Maffei doute qu'il y ait un reste d'antiquité qu'on puisse, pour son intégrité, comparer à ce monument. Cette porte, comme toutes les anciennes portes de ville, est double, c'est-à-dire à deux ouvertures, l'une pour les entrans, l'autre pour les sortans, et au-dessus s'élevoient deux rangs de petites fenêtres.

Ce qu'on appelle à *Vérone* la *Colline de Saint-Pierre* est jonchée de fragmens et de débris d'architecture, et d'édifices dont il seroit aujourd'hui très-difficile de se rendre compte. Plus d'un témoignage fondé sur des inscriptions constate qu'il y eut en cet endroit un Capitole et des thermes, qu'on croit avoir été construits par Théodoric. On trouve encore sur cet emplacement des vestiges d'un théâtre antique, jadis reconnu par Palladio, et qui se voient aujourd'hui dans une maison sur la place du Rédempteur.

Une autre porte antique beaucoup plus recommandable que celle dont on a déjà fait mention, que l'on appelle *Porta del Foro giudiziale*, avoit aussi été prise par les premiers antiquaires pour un arc de triomphe. Aujourd'hui on ne pourroit plus s'y tromper. L'on reconnoît six caractères distincts entre les arcs de triomphe et les portes de ville, qui empêchent de pouvoir les confondre. Le premier est que les portes antiques n'ont qu'une façade, lorsque les arcs de triomphe en ont deux parfaitement semblables l'une à l'autre. La seconde différence est que la porte de ville a toujours deux arcs, ou deux ouvertures égales, tandis que l'arc de triomphe ou n'a qu'une ouverture, ou bien une grande accompagnée de deux petites. La troisième est que la porte se termine dans le haut par un fronton, et l'arc de triomphe par un attique. Les trois dernières différences consistent en ce que les portes ont un ou deux rangs de fenêtres, ce qui n'avoit pas lieu aux arcs de triomphe; en ce que les portes ont leurs inscriptions ou sur la frise, ou même sur l'architrave, et les arcs triomphaux sur de grandes tables prises dans l'attique; enfin en ce que les portes de ville faisoient partie des murailles auxquelles elles étoient liées des deux côtés, tandis que les arcs de triomphe sont toujours isolés.

Tous les caractères qu'on vient de reconnoître comme particuliers aux portes de ville, se réunissent sur la porte antique dont on a fait mention. Ce monument a été dessiné et mesuré par Serlio, vanté par Scamozzi, Addisson, Chambrai, qui se sont accordés à le mettre au nombre des plus précieux restes de l'antiquité.

Mais il faut appeler véritablement *arc* (triomphal, ou de tout autre genre) le monument qu'on appelle à *Vérone* (*Arco de Gavii*); on y trouve de même rassemblées toutes les conditions qu'on vient de parcourir, hors une seule, selon les premiers dessinateurs qui lui ont donné un fronton. Toutefois, Maffei regarde cette particularité comme une erreur de ces dessinateurs, qui ont trop souvent la manie de suppléer de leur imagination aux lacunes que le temps a opérées dans les monumens, et il nie qu'il y ait jamais eu un fronton. C'est sur cet arc dont on parle à la vie de Vitruve (*voyez* VITRUVE) qu'on lit le nom de l'architecte *Vitruvius Cerdo*. Quelques-uns ont prétendu qu'il étoit le même que le Vitruve, auteur du *Traité d'architecture*. Maffei suppose tout aussi gratuitement, ce nous semble, que ce *Vitruvius Cerdo* auroit été le disciple et l'affranchi de *Vitruvius Pollio*, et il ne trouve point valable l'objection des denticules qu'on voit sous les modillons, à une partie restante de l'entablement de cet arc, pratique réprouvée par Vitruve dans son Traité, parce que, dit-il, peu de temps après lui l'usage contraire s'étoit établi.

Ce monument, indépendamment de toutes ces controverses, a reçu généralement l'approbation des plus habiles architectes pour la justesse et l'accord de toutes ses parties. Mais on ne sauroit, dans l'état où il se trouve aujourd'hui, prendre une véritable idée de ses proportions. Il est enterré jusqu'à une certaine hauteur, c'est-à-dire celle du piédestal des colonnes, qui avoit de haut le tiers de leur élévation, ainsi que l'ont noté tous les architectes qui en ont levé les mesures, fondés sur l'autorité d'un de ces piédestaux mis à découvert du côté des fossés du château. Ainsi devoit gagner l'aspect de cet arc considéré dans son ensemble. Dès-lors les deux niches qu'on voit de chaque côté, et qui étoient ornées de statues, se trouvoient à une juste distance de la vue. Ce fut sur l'appareil de cet arc que Palladio fit l'observation que les anciens, pour rendre les joints de leurs pierres aussi déliés qu'il fût possible, avoient l'usage de ne pas en terminer les arêtes avant leur pose. Au contraire, ils leur laissoient dans leurs paremens un excédent de matière qu'ils n'enlevoient sur place, par un dernier ragrément, qu'après toute la construction terminée.

Il faut remarquer qu'à une des parties de cet arc il existe une porte de moyenne hauteur, et on voit encore la marque d'une semblable au côté correspondant. Les colonnes d'angle venoient aussi à faire face sur les côtés. On a supposé que cet arc avoit pu former un *quadrivium*, et avoit offert un passage dans tous les sens, à la manière d'un Janus.

Il y a à faire sur cet arc la même observation que nous avons abrégée en peu de mots, en parlant de l'arc des *Sergius* à Pola, en Istrie (*voyez* POLA), c'est-à-dire qu'il faut se garder de donner le nom d'arc de triomphe à tout arc qui rappelle, par sa

forme, la disposition générale des monumens élevés pour les pompes triomphales en l'honneur des vainqueurs. L'arc de Pola, et plusieurs autres qu'il seroit inutile de citer ici, nous prouvent que l'on consacroit des monumens dans la forme des arcs de triomphe à des personnages qui ne remportèrent jamais de victoires. Plusieurs même de ces monumens sont élevés à une famille, et sur l'arc de Pola on lit le nom de la femme d'un des Sergius, laquelle avoit fait la dépense du monument. On croit donc, et tel est le sentiment des antiquaires à cet égard, que l'on éleva de semblables arcs pour plus d'un motif indépendant des succès militaires; qu'on put en faire des monumens simplement honorifiques, pour récompense de services civils; mais que, plus probablement encore, ils purent être des tombeaux ou des cénotaphes élevés par ou pour des familles recommandables; et la famille des Gavius à *Vérone* pourroit offrir un témoignage de plus en faveur de cette opinion à celui qui entreprendroit un travail critique sur le très-grand nombre de monumens encore existans, et qu'on a confondus sous la dénomination banale d'*arc de triomphe*.

Le monument d'antiquité le plus considérable qui existe à *Vérone*, et un des plus remarquables qu'on puisse voir partout ailleurs, est sans contredit cet amphithéâtre romain, le seul, entre tous ceux qu'on connoît, qui soit encore entièrement intègre dans sa partie intérieure, c'est-à-dire celle des nombreux degrés où se tenoient les spectateurs. Le temps a heureusement encore épargné quatre des arcades ou portiques qui formoient l'enceinte extérieure de ce vaste édifice, dont nous avons donné avec beaucoup d'étendue les détails ailleurs. (*Voy.* AMPHITHÉATRE.) Il nous reste à dire que ce monument est aujourd'hui entretenu par la ville de *Vérone* avec un soin qui doit lui présager une longue durée. Heureusement l'inutilité de la plupart des restes d'antiquité, inutilité qui a tant contribué à leur destruction, ne s'est pas fait sentir également à l'édifice dont on parle. Rien sans doute n'explique mieux les immenses dégradations qu'ont subies ces monumens dans toutes les villes romaines, que la désuétude des combats de gladiateurs, pour lesquels on les avoit jadis construits : ce qui dut arriver, dès que ces spectacles féroces eurent été bannis par le christianisme des usages et des pratiques d'un monde nouveau. Partout ces monumens délaissés, et qui ne pouvoient guère être convertis en d'autres emplois, devinrent les carrières de pierres toutes taillées, où les siècles suivans trouvèrent les matériaux de leurs nouvelles constructions. Le hasard voulut qu'après avoir dépouillé l'amphithéâtre de *Vérone* de la presque totalité de son enceinte extérieure, on épargnât les degrés en pierre de son intérieur. Le monument arriva dans cet état jusqu'au temps où la renaissance des arts fit porter un œil attentif sur tout ce que n'avoit pas dévoré le moyen âge. Le paganisme étoit oublié, et tous ceux de ses ouvrages qui lui avoient survécu ne furent plus considérés que comme des modèles de goût, où les arts renaissans cherchèrent des leçons.

De là le soin qu'on prit bientôt non-seulement de ne plus abattre, mais de conserver et même de restaurer, autant qu'il fut possible, tous les restes d'antiquité. L'amphithéâtre de *Vérone* contribua peut-être plus qu'on ne pense à répandre, dans les Etats de Venise, ce goût pour l'architecture antique, qui distingua très-anciennement l'école vénitienne. Cela pourroit encore expliquer le respect qu'on eut depuis le quinzième siècle pour ce mémorable reste d'antiquité. Il est arrivé en effet, que quelques spectacles publics, que des occasions de réjouissances, firent imaginer de rassembler la multitude dans ce vaste local, et il est devenu aujourd'hui pour *Vérone* l'espèce de rendez-vous de tous les plaisirs, de toutes les fêtes que les circonstances font naître. Ce monument devra, il faut l'espérer, à cette nouvelle destination, sa conservation, son entretien et sa durée.

VERRE, s. m. Rien de ce qui regarde la fabrication, la nature, les emplois innombrables du *verre*, et l'ancienneté de son usage, n'est du ressort de cet ouvrage; nous renvoyons sur tous ces points au *Dictionnaire d'antiquités*.

Ce n'est pas que le *verre*, dans la variété de ses modifications, ne puisse entrer, soit comme ornement et objet de décoration dans les intérieurs des édifices, soit comme objet de nécessité dans leur clôture, appliqué surtout aux fenêtres. Mais sous le premier rapport, nous ne voyons guère qu'on puisse imaginer d'autre emploi du *verre* que celui de ce qu'on appelle des *glaces*. Nous en avons traité à ce mot. (*Voyez* GLACE). Sous le second rapport, c'est au mot *vitre* que cette notion appartient. (*Voyez* VITRE.)

Nous ne pouvons toutefois nous empêcher de faire connoître ici un des emplois les plus extraordinaires qu'on ait jamais fait du *verre* dans l'architecture. Pline, qui en fait mention, avoue lui-même que depuis, ce genre de luxe n'avoit plus eu d'exemple : *inaudito etiam postea genere luxuriæ*. On veut parler de ce théâtre construit par Scaurus, pendant son édilité, théâtre temporaire dont la scène, composée de trois ordres de colonnes, avoit reçu dans sa décoration trois mille statues de bronze. Selon Pline, cette scène étoit à trois rangs de colonne en hauteur, et il y en avoit trois cent soixante : *scena ei triplex in altitudinem CCCLX columnarum*. La partie inférieure, ajoute-t-il, étoit en marbre : *ima pars scenæ è marmore fuit*. Celle du milieu en *verre* : *media vitro*. Celle d'en haut, en bois doré : *summa tabulis inauratis*.

Il y a, sur l'interprétation du texte de Pline une difficulté. La scène, comme il le dit, avoit trois parties en hauteur, et on y comptoit trois cent soixante colonnes, ce qui fait cent vingt à chaque étage.

Maintenant, qu'entend-il par *ima pars scenæ*, par *media* et par *summa*? Dirons-nous qu'il s'agit là des colonnes de chaque étage, ou simplement de l'espace et de la superficie du fond sur lequel étoient appliquées les colonnes? C'est, à ce qu'il me semble, ce qu'on ne sauroit trop décider.

S'il s'agit de rapporter aux colonnes de chaque étage, la triple division de la scène, l'ordre inférieur auroit eu ses colonnes en marbre, celui du milieu en *verre*, celui d'en haut en bois doré; dans ce cas, les colonnes du milieu auroient été formées de tronçons de *verre* bombés. Si l'on doit restreindre l'emploi du marbre en bas, du *verre* dans le milieu, et du bois doré dans le haut, aux simples paremens et revêtemens des fonds sur lesquelles se détachoient les colonnes, le verre auroit été alors employé en lames ou morceaux de compartimens, peut-être coloriés. On ne sauroit trop dire alors quel bon effet auroit pu produire cet emploi du *verre*, puisque par lui-même, en tant que matière transparente, en quelque sorte privée de couleur, il dut être d'un médiocre agrément pour la vue. Peut-être, ne fut-ce qu'une bizarrerie de luxe qui, de l'aveu même de Pline, n'eut point d'imitateurs.

On emploie quelquefois le mot *verre* comme synonyme de vitre. Ainsi l'on dit :

Verre dormant. C'est un panneau de vitre, scellé en plâtre, dans une vue de servitude, derrière un treillis de cour. La coutume de Paris prescrit sur les *verres dormans* les règles suivantes. La grandeur des panneaux de vitre ne doit point excéder la largeur ordinaire des croisées des bâtimens; les treillis et barreaux de fer doivent être attachés et scellés au milieu de l'épaisseur du mur.

Il y a aussi des *verres dormans*, scellés en plâtre, dans les croisillons des vitraux des églises gothiques.

Verre (peinture sur). Nous croyons ne pouvoir mieux faire, pour mettre nos lecteurs au courant des notions relatives à un sujet où règne tant d'ignorance et de prévention, que de mettre sous leurs yeux le travail qu'a communiqué à l'Académie des beaux-arts M. Brongniart, de l'Académie des sciences, et qu'il nous a permis de publier et d'insérer dans cet ouvrage.

Ce rapport fut lu par lui à l'Académie le 14 juin 1828.

Il règne un préjugé généralement répandu à l'égard de la *peinture sur verre*, savoir, que cet art est perdu, quoique depuis 1757 jusqu'à ce jour on ait écrit et prouvé que non-seulement ce prétendu secret n'en est point et n'en sauroit être un, dans l'état actuel de nos sciences et de nos arts, mais que seulement le procédé de cette peinture a cessé d'être usuel, par le peu de besoin qu'on en a eu dans les monumens de l'architecture. (*Voyez*, au mot Vitres peintes, les raisons qui, ayant causé la désuétude de leur emploi, ont fait croire à la perte de l'art de les colorer.

Les faits et les citations qui suivent vont prouver que cet ancien préjugé a été combattu à plusieurs époques.

On trouve le passage suivant dans le *Journal économique* de mars 1757, pag. 135. « C'est une opi- » nion commune qu'on a perdu l'art de peindre le » *verre*, comme faisoient nos anciens. Cette idée est » si fort répandue, que dans une compagnie de gens » de talent quelqu'un ne craignit pas de l'avancer. » Je soutins que nous possédons ce secret, qu'il ne » paroissoit perdu que parce que nous n'étions plus » dans le goût de nous servir de *verres* colorés et » peints, etc.

» Si cet art eût été réellement perdu vers le dix- » septième siècle, il auroit au moins été retrouvé un » grand nombre de fois depuis cette époque; car » outre Le Viel, qui l'a décrit en 1774, et dont la » famille pratiquoit cet art depuis deux siècles, un » certain D. Manuel Murero Appariccio disoit, dans » la *Gazette d'Utrecht* du 14 décembre 1773, qu'il » venoit de retrouver ce secret perdu. Enfin en 1802, » M. Brongniart, de l'Académie des sciences, lut un » mémoire sur les couleurs vitrifiables, où il prouva » avec toute l'évidence possible que l'art de la *peinture sur verre* n'étoit point perdu, qu'on avoit » donné tous les moyens de l'exercer, et qu'on avoit » fait en ce genre des pièces plus ou moins nombreuses et variées.

» Les circonstances ayant donné lieu d'examiner » de nouveau cette question, et différens morceaux » de *peinture sur verre*, par plusieurs artistes, ayant » été adressés à l'Académie des beaux-arts pour en » porter un jugement, le même M. Brongniart, de » l'Académie des sciences, a bien voulu nous com- » muniquer l'excellent mémoire dont nous allons ex- » traire les principales notions. »

Des différentes classes de peinture sur verre.

« Pour établir l'état actuel de cet art, il est indis- » pensable de faire remarquer que cette sorte de » peinture doit être divisée en plusieurs classes, qui » se distinguent par des procédés et des résultats » très-différens. C'est pour avoir confondu ces classes » et ces procédés que beaucoup de personnes croient » que le secret de la *peinture sur verre* est perdu, » et que d'autres élèvent la prétention de l'avoir re- » trouvé, parce qu'elles comparent presque toujours » la peinture qu'elles ont faite par un procédé, à celle » qui a été faite par un autre. Elles n'ont pas de » peine à prouver ainsi que ce qu'on leur montre est » bien différent de ce qu'elles font.

» On peut diviser en trois classes les différentes » sortes de *peinture sur verre*.

» La première est celle de la *peinture en verre* au » moyen de *verres* teints ou coloriés dans la masse.

« La seconde classe est celle de la *peinture sur* » *verre* blanc, avec des couleurs vitrifiables appliquées au pinceau et cuites à la moufle.

« La troisième classe est la peinture sur glace.,

» Je ne puis avoir la prétention de décrire avec » détail, dans cette notice, les procédés qui appar- » tiennent à chacune de ces classes; mais je dois, » pour faire apprécier plus nettement leur différence, » développer les procédés essentiels qui les caractéri- » sent et qui les distinguent. Je dois donc aussi dire » que les procédés étant souvent appelés au secours » les uns des autres, on pourroit établir une qua- » trième classe, renfermant la *peinture sur verre et* » *en verre*, qui résultent du mélange de ces pro- » cédés.

» 1re *Classe*. Nous l'appelons plutôt *peinture en* » *verre* que *peinture sur verre*, parce que ses plus » grands effets résultent de l'assemblage des pièces de » *verres* de diverses couleurs, destinés à faire le fond » des teintes principales.

» On emploie donc dans cette première classe, » principalement et presque uniquement, des *verres* » colorés dans leur masse, ou, ce qui revient au » même, des *verres* de couleur. Le nombre en est » assez borné. Ce sont des *bleus* de nuances diffé- » rentes, mais en général d'autant plus beaux, qu'ils » sont plus intenses. C'est la couleur la plus facile à » obtenir. Des *verts* rarement d'une couleur très- » éclatante, et obtenus par le cuivre et le fer; des » *violets* de divers degrés d'intensité dus au manga- » nèse; quelquefois des *jaunes* dus à l'introduction de » la fumée dans le *verre* au moyen de la sciure de bois; » et enfin des *rouges*. Ces *verres* rouges, teints dans » leur masse, sont les plus difficiles à obtenir. Les » personnes qui ont des notions de chimie, le conce- » vront facilement, quand elles sauront qu'on a pu » avoir jusqu'à présent des *verres* teints d'un beau » rouge purpurin, ni par le fer, ni par l'or, mais » uniquement par le protoxide de cuivre. Celles qui » veulent absolument que les procédés de la *peinture* » *sur verre* soient perdus, pourroient ici trouver un » appui à leur opinion, si on leur disoit qu'en ef- » fet, pendant très-long-temps, on n'a plus fait de » ces *verres rouges*. Mais cette prétendue perte de » procédé rentre dans celle qu'on signaloit au com- » mencement de cet article. Le tour de main pour » faire prendre à une masse vitrée, fondue dans un » creuset de verrerie, la teinte purpurine que lui » donne le protoxide de cuivre, et pour la lui faire » conserver, lorsqu'elle a été soufflée et étendue en » vitres, est difficile à atteindre. L'exécution en pa- » roîtra encore plus difficile, quand on saura que ces » vitres rouges, comme beaucoup de *verres* teints » employés dans la *peinture sur verre*, sont compo- » sées de deux couches, l'une de *verre* incolore et » limpide, et l'autre, beaucoup plus mince que la » première, du *verre* coloré en rouge. On verra tout » à l'heure le but de cette disposition.

» Cependant ces procédés ne sont pas perdus. Ils » ont été trop bien décrits par Audiquer de Blan- » court. M. P. Robert de Sèvres les possède, et » M. Bontemps, directeur des travaux de la verre- » rie de Choisy, en a fait à cette verrerie en 1823; » il en a fait en 1826; il vient d'en refaire encore » pour Sèvres en 1828, et il continuera d'en faire » s'il reçoit des commandes assez considérables pour » le dédommager de ses tentatives et d'une fabrica- » tion réelle.

» Voilà donc à quoi se réduit la prétendue perte » des procédés de la *peinture sur verre*.

» Je ne parle pas des jaunes, des gris, qui sont le » blanc ou le *verre* d'apparence dépoli, du noir, parce » que ces couleurs ne sont presque jamais données à » la masse du *verre*, mais seulement à sa surface, au » moyen des oxides vitrifiables qui y sont appliqués » et cuits ensuite à un feu de moufle, couleurs que » l'on fait facilement et d'autant mieux qu'on est plus » instruit en chimie, plus industrieux et plus habile » manipulateur.

» Mais les *verres* teints dans leur masse ne sont pas » du domaine de la *peinture sur verre* proprement » dite, telle que peuvent l'exécuter des procédés ana- » logues à l'art des peintures sur porcelaines. C'est » une dépendance de l'art de la verrerie; c'est aux » fabriques de verreries qu'il faut les demander; et » on répète qu'à l'exception des *verres* rouges pur- » purins, toutes les verreries de France qui s'adon- » nent à ce genre de fabrication, font facilement » et bien toutes les autres couleurs et la plupart de » leurs nuances. Cette classe de *peintures sur verre* » est elle-même susceptible de se diviser en deux sec- » tions, selon qu'on a pour objet de faire de grands » panneaux, en vitraux d'église, ou de petits vitraux » de cloître ou d'appartemens; mais la base du pro- » cédé est la même.

» Dans l'un et l'autre cas, le *peintre en verre* doit » se procurer les *verres* teints les plus beaux et les plus » convenables à son objet, sous le rapport du ton, de » l'épaisseur, de la dureté. Ils sont destinés à faire les » teintes plates de toutes les parties du tableau. Il les » coupe en conséquence, et y fait avec des couleurs » vitrifiables, qui se réduisent presque uniquement à » des gris, des bruns, des noirs, ou des roussâtres, » les ombres ou demi-teintes qui doivent faire tourner » les figures, ou dessiner les plis des draperies. Il les » découpe, les réunit avec des plombs, et en fait des » panneaux plus ou moins grands. Comme les nus ou » la carnation ne sont pas susceptibles d'être faits avec » des *verres* teints, et qu'on ne connoissoit autrefois » dans cet art aucune couleur propre à donner les » nuances nécessaires, on remarquera que les têtes et » les figures sont toujours d'une couleur terne, rous- » sâtre, ou camaïeux, seules teintes que pouvoient » former les couleurs que l'on possédoit alors. Il n'y

» a pas une carnation, pas un fruit, pas un groupe » de fleurs, tous objets qui exigent une véritable peinture au pinceau, avec ses effets, ses nuances, ses » passages. J'ai bien examiné tout ce qui a été fait » dans les églises de Paris, et qui appartient à cette » première classe. J'ai recueilli pour la manufacture » beaucoup de fragmens de têtes et de figures, et aucune ne m'a fait voir une véritable peinture.

» Dans cette peinture en grand, les verres teints à » deux couches, l'une *incolore* et l'autre *colorée*, n'étoient pas necessaires. Aussi la plupart de ces verres » sont-ils teints en plein, à l'exception des rouges, » qu'on ne pouvoit point faire autrement.

» Mon intention n'étant point de decrire les procédés de la peinture sur verre, mais seulement de » caractériser ses differentes classes, pour voir dans » le moment actuel quel est l'état de chacune de ces » classes, je dois borner à ce qui précède ce que j'ai » à dire sur la première section de la première classe.

» Mais lorsqu'il s'agit de faire de ces petits tableaux » qui doivent être vus de près, et se faire remarquer » par l'eclat de leur couleur et la finesse de leur exécution, on a recours aux verres à deux couches, » l'une *teinte* et l'autre *incolore*. On enlève avec la » meule la couche coloriée; on met à nu la couche » limpide, en lui donnant exactement les contours de » l'objet à représenter; on recouvre cette place creuse » et incolore de la couleur qu'on veut donner à l'objet, » et on obtient ainsi un ornement ou toute autre » chose, d'une couleur différente de celle du fond » sur lequel il est peint; par exemple, des fleurs de » lys d'un jaune d'or sur un fond bleu, ou une bordure d'hermine sur un fond rouge, etc.

» Dans l'une ou l'autre section de cette classe de » peinture les couleurs d'ombre, ou celles qui sont » nécessaires, soit pour donner des teintes que les » verres de couleur ne fourniroient pas, soit pour peindre les objets qu'on veut figurer, sont mises avec » plus ou moins d'épaisseur sur l'une ou sur l'autre » surface du *verre*, et fondues au feu que l'on nomme » de *moufle*. Les couleurs y adhèrent avec une force » au moins égale à celle qui fait tenir les couleurs » sur la porcelaine. Elles sont néanmoins susceptibles » d'une légère altération par les météores atmosphériques. C'est une imperfection que les anciens » n'ont pu éviter. Si on croit le contraire, c'est parce » que l'on confond sans cesse, dans leurs tableaux, » les parties faites avec des morceaux de verre teints » dans la masse, et celles qui résultent des couleurs » appliquées à la surface du verre et cuites à la moufle. Mais comme ces dernières couleurs étoient » chez les anciens en très-petit nombre, et qu'elles » ne sont pas toutes altérables, on les a pour ainsi » dire oubliées pour ne remarquer que les parties » en verre teint, dues non pas à la peinture sur » verre, mais à la verrerie qui les a fabriquées et » fournies.

» 2°. *Classe*. Elle renferme la véritable peinture » sur verre, art à peine connu des anciens et porté » déjà à un haut degré de perfection, depuis que les » connoissances de la chimie moderne sont venues » l'aider.

» Il consiste à peindre sur du verre blanc des sujets de toutes sortes de figures, ornemens, fleurs, » avec des couleurs vitrifiables, c'est-à-dire composées d'oxides métalliques, et semblables aux couleurs d'émail ou de porcelaine, et à fixer ces couleurs sur le verre en les y incorporant au moyen » d'une chaleur incandescente qui ramollit le verre » et fond les couleurs.

» Le mérite de ces peintures résulte, comme celui des porcelaines, du concours de deux talens, » de celui du chimiste fabriquant, qui fournit au » peintre sur verre des couleurs appropriées, belles » et bonnes, et qui sait cuire à propos ces peintures, » et de celui du peintre qui doit connoître l'effet des » couleurs, effet qui paroîtra different, quand elles » seront vues par refraction, de celui qu'elles présenteront quand on les verra par réflexion, et qui doit » savoir, comme artiste, donner à ses peintures les » tons, les nuances et les effets que demande l'objet » qu'elles représentent, et l'usage auquel elles sont » destinées.

» Les couleurs doivent donc avoir beaucoup de » puissance, sans qu'on soit obligé de les mettre » épaisses; car cette épaisseur leur enlèveroit de la » transparence, et les feroit paroître lourdes et sombres. Il faut savoir mettre sur chaque face de verre » les teintes qui doivent concourir, par leur superposition, à l'effet recherché.

» Ici il n'y a plus de verres teints, plus de plombs, » plus de réunion; mais comme on ne peut pas peindre un sujet ou une figure de grandeur naturelle » sur une seule pièce de verre, parce qu'on n'en fait » pas de cette dimension, et parce qu'en supposant » qu'on parvînt à en faire, elles n'auroient aucune » solidité, on est obligé de peindre ces grandes figures ou ces tableaux sur des pièces de verre rectangulaires, qu'on réunit ensemble au moyen d'une » monture de fer, ce qui place le sujet derrière une » espèce de grille.

» Ces peintures sont fixées, par la cuisson à la » moufle, à plusieurs feux. Le nombre des feux va » jusqu'à quatre et peut aller au-delà. Les couleurs » sont incorporées dans le verre. Elles sont aussi solides, pour ne pas dire plus, que les couleurs employées par les anciens pour les ombres à donner » aux parties faites sur les verres teints. Il n'y a donc » aucune objection fondée à faire contre ce genre de » peinture, sous le rapport de la solidité des couleurs, mais il peut y en avoir sous celui de l'effet.

» En général les *peintures sur verre* ne sont pas » destinées à être vues de près. Leur principale destination, leur véritable place, est de remplir les » immenses et hautes fenêtres des églises et des tem-

» ples. Il faut donc que les *peintures*, vues de loin » et sur le ciel, par l'œil déjà fatigué de la lumière » directe qui lui arrive, soient montées à un ton » élevé et brillant. Or il n'est pas probable qu'on y » arrive au moyen des seuls *verres* peints. Il faudra » avoir recours, comme l'ont fait les anciens, aux » *verres* teints dans la masse, et on obtiendra, par » la réunion de ce moyen avec celui des *peintures* » réelles, des carnations, des fleurs, moyens qui, » ainsi que je l'ai dit plus haut, étoient inconnus » des anciens : on obtiendra alors des effets plus bril- » lans, et quelquefois aussi harmonieux que ceux » des tableaux à l'huile.

» Les plombs de réunion ne doivent pas être re- » gardés comme un obstacle. Placés avec discerne- » ment, ils augmenteront l'effet loin de lui nuire, » et ils sont, dans beaucoup de cas, préférables au » grillage de fer qui s'interpose entre le spectateur » et le tableau.

» C'est la réunion de ce moyen des *verres* teints » dans la masse, avec les *verres* réellement peints, » qui constitue cette classe mixte dont j'ai parlé plus » haut. Ce moyen n'est pas absolument nouveau; les » anciens l'ont employé, mais avec une grande im- » perfection, ainsi que je viens de le dire.

» Le tableau que la manufacture royale de porce- » laine exécute en ce moment, et qui doit remplir » une des fenêtres de la nouvelle église de Notre- » Dame-de-Lorette, est fait par ce procédé mixte; » et j'ai lieu d'espérer qu'il atteindra complétement » le véritable but de la *peinture sur verre*, et un » effet vif et senti au moyen des couleurs transpa- » rentes et inaltérables.

» *La 3e. classe* est tout-à-fait moderne, et je la » crois entièrement due à M. Dihl. C'est la *peinture* » *sur glace*.

» Les procédés de fabrication des couleurs et de » cuisson sont généralement les mêmes que ceux de » la *peinture sur verre* de la seconde classe. Les dif- » férences, et il y en a, consistent dans la fusibilité » des couleurs, et dans la différence de cuire des » glaces ou pièces de *verre* de 15 à 18 décimètres » de côté, d'un seul morceau.

» Les procédés d'application ne sont pas les mêmes. » Comme en raison de l'épaisseur de la glace, on ne » pourroit pas peindre des deux côtés de manière à » ce que les couleurs se possent toujours exacte- » ment l'une sur l'autre, dans toutes les positions où » l'on regarderoit le tableau, et qu'il faut cepen- » dant, pour donner aux couleurs de la force sans » lourdeur, les placer sur deux surfaces de *verres*, » on donne une partie de l'effet du tableau sur une » glace, et on complète cet effet en appliquant les » couleurs et les tons nécessaires sur la surface d'une » autre glace. On applique ces deux surfaces l'une » contre l'autre, de manière que la *peinture* soit en- » tre deux épaisseurs de glace. On obtient par ce » moyen des tableaux d'un effet suffisant et agréable, » parce que leur lumière est celle du soleil; mais il » est probable que cet effet ne pourroit jamais être » monté au ton nécessaire pour les vitraux d'églises : » d'ailleurs le prix en est et on doit être toujours » très-élevé. Il est inutile d'en exposer les motifs. » M. Dihl a fait, comme je l'ai dit, les premiers ta- » bleaux de ce genre en 1800 et 1801. La manu- » facture de Sèvres en a fait un semblable et uni- » quement comme imitatrice de M. Dihl, en 1801. » Depuis lors on n'a plus rien fait dans ce genre, » parce qu'il n'a pas beaucoup d'applications, et que » ses produits sont très-chers. »

De l'état actuel de la peinture sur verre.

« Je comprends, par l'état actuel, la période qui » s'étend de 1800 à 1828.

» L'usage et par conséquent la pratique de la vé- » ritable *peinture sur verre*, avec des couleurs vi- » trifiables, a cessé vers le milieu du dix-septième » siècle. Depuis ce temps, et notamment vers la fin » du dix-huitième, il s'est présenté de temps en » temps des chimistes ou des peintres, et principa- » lement des Allemands, qui ont prétendu avoir re- » trouvé cet art, comme le prétendront tous ceux » qui se donneront la peine d'essayer des couleurs » de porcelaine sur un morceau de vitre. Mais l'art » ne consiste pas uniquement à faire tenir quelques » couleurs sur du *verre;* il s'étend à la pratique de » tous les procédés, et personne que je sache n'a » mis ces procédés en pratique en grand, parce » qu'aucune demande n'étoit faite.

» M. Dihl, en faisant paroître des glaces peintes » vers 1798 ou 1800, a réveillé l'attention des Fran- » çais, et peut-être aussi des autres nations, sur la » *peinture sur verre*. J'étois depuis peu à la manu- » facture de Sèvres, j'avois peu de notions sur cet » art; néanmoins, en étudiant l'ouvrage de Le Viel, » et ceux des anciens chimistes qui se sont occupés » de cette matière; en m'aidant de la pratique du » sieur Méraud, chargé alors de la préparation des » couleurs de la manufacture, je parvins à présenter, » à la première classe de l'Institut, une série assez » complète de couleurs sur *verre ;* c'étoient des vitres » peintes par le procédé de la deuxième classe, c'est- » à-dire avec couleurs vitrifiables fondues par le feu » de moufle sur le *verre* de vitre blanc, sans le se- » cours d'aucun *verre* teint, et par conséquent sans » l'emploi de plomb. C'étoit un essai qui n'eut pas » de suite parce que personne ne demanda de vitraux. » Il étoit imparfait à beaucoup d'égards, mais il suf- » fisoit pour faire voir qu'avec des recherches et de » la pratique on pourroit arriver à faire comme les » anciens. La question du rouge purpurin ne fut pas » abordée. Cette tentative et les principes de fabri- » cation employés pour le faire ont été décrits dans » le Mémoire que j'ai cité au commencement de

» cette notice : les pièces sont déposées dans la col » lection de la manufacture royale de Sèvres.

» La continuation de l'église de Sainte-Geneviève » fit penser de nouveau aux peintures sur *verre ;* les » architectes firent des projets et des demandes, » mais les vitraux qu'ils vouloient y placer ne de- » voient présenter que des ornemens à teintes plates, » par conséquent de panneaux faits presque unique- » ment par le procédé de la première classe. Ils » rentroient alors dans le domaine de la verrerie et » de la vitrerie.

» M. Mortelègue, fabricant de couleurs, a ex- » posé, de 1809 à 1811, et jusqu'en 1823, différens » tableaux peints sur verre et cuits à la moufle, » appartenant à la deuxième classe, c'est-à-dire faits » par le procédé connu des anciens sous le nom de » *verre émaillé*, et sans le secours de *verres teints*. » L'absence de ce moyen et celle du *verre purpurin* » firent que ces tableaux parurent inférieurs à ceux » des anciens, sous le rapport de la beauté des cou- » leurs.

» M. Pâris a fait voir, en 1823 et 1824, quel- » ques peintures du même genre, exécutées par le » concours des deux procédés des *verres* peints et » des *verres* teints. L'un de ces vitraux est à la Sor- » bonne, où il produit assez d'effet. Les rouges » teints ne sont pas dus au cuivre, mais à du cristal » coloré par de l'oxide d'or, seul exemple de ce genre » de coloration que l'on puisse encore citer.

» M. Le Clair a produit, dès le commencement » de 1826, quelques peintures sur *verre* faites par » le second procédé, ou des *verres* émaillés. Ces » essais parurent assez satisfaisans.

» Ces peintures pourroient manquer de belles cou- » leurs, du prestige des oppositions et de celui du » placement; mais on peut assurer que le talent » dont M. Mortelègue a donné des preuves dans la » fabrication des couleurs de porcelaine, lui eût fait » porter cet art à la perfection, si cet artiste français » eût été chargé de quelques commandes qui eussent » pu l'engager à s'y adonner.

» J'ai désiré que la manufacture royale de Sèvres, » qui la première avoit donné, en 1802, des preuves » qu'on pouvoit peindre sur vitres quand on le vou- » droit, ne restât pas en arrière. J'ai donc, en 1823, » encouragé M. Pierre Robert, peintre, à s'en oc- » cuper. Je lui ai donné pour cela tous les secours et » les moyens qui dépendoient de moi; néanmoins, » n'ayant aucune commande à exécuter, nous n'a- » vons pu former à Sèvres, à cette époque, aucun » atelier, aucun établissement en grand, et nous » avons dû nous borner à produire des échantillons, » pour faire voir aux savans, aux artistes, aux ama- » teurs, ce qu'on pouvoit déjà faire, et par consé- » quent ce qu'on pourroit encore faire.

» M. Robert a exécuté successivement, en 1823, en » 1824 et en 1825, des vitraux peints par les deux » procédés, c'est-à-dire en employant des *verres* » teints et peints concurremment, ou en se passant » entièrement des premiers. Il n'a pu employer en » *verres* teints que ceux que lui fournissoient les » verreries, et par conséquent il a dû chercher à » remplacer, par des mélanges et des superpositions » ingénieuses de couleurs, le *verre* purpurin, qu'au- » cune verrerie ne fournissoit alors. On voit, par les » pièces de 1823, de 1824 et de 1825, comment il » a successivement amélioré ses couleurs et ses teintes, » et comment il est parvenu, dans le grand panneau » de la Sainte-Chapelle, à suppléer presque entière- » ment le *verre* purpurin au moyen des rouges tirés » de l'or.

» Les progrès résultant d'une pratique aussi peu » active que l'exécution de cinq à six petites vitres, » sont cependant fort remarquables. M. Robert pré- » senta, en 1825, un bouquet peint sur vitre, avec » ses couleurs et sous la direction de M. Schilt. Ce » bouquet est d'autant plus remarquable que je ne » connois aucune peinture de ce genre dans les vi- » traux anciens, qu'il est bien sous tous les rapports, » et que ce pourroit être un genre de décoration » très-convenable pour des monumens religieux, ainsi » que pour des maisons ou des châteaux.

» Enfin, comme on parloit toujours des procédés » des anciens, qui étoient perdus, qu'on disoit que » les vitraux modernes en différoient beaucoup, j'ai » voulu prouver l'erreur de cette opinion en faisant » copier exactement, par M. Robert, une grande » partie d'une fenêtre de la Sainte-Chapelle. Cette » copie, faite presque à s'y tromper, est exposée, » depuis 1826, dans la collection de Sèvres.

» Ces publications successives, ces essais mis sous » les yeux du public et des artistes à Sèvres, et dans » les expositions publiques de la Manufacture, au » jour de l'an, ne servirent à rien; ils ne détruisirent » pas l'opinion enracinée que l'art de peindre sur » *verre* étoit perdu, et n'empêchèrent pas de croire » qu'il venoit d'être retrouvé en Angleterre. Ainsi, » l'ignorance trop générale où l'on étoit de l'état » de cet art en France, et le désir très-louable de » nous en faire jouir, en l'y important, engagèrent » à aller, en 1826, *chercher des artistes anglais* » *pour transporter à Paris un art que l'on y possé-* » *doit depuis* 1802, *et dont on avoit vu successive-* » *ment des produits en* 1809, 1811, 1823, 1824 *et* » 1825. Mais ces produits avoient été présentés sous » de petites dimensions, parce qu'on ne fait pas sans » commande des panneaux de croisées très-dispen- » dieux, et qui n'ont de place que dans les édifices » pour lesquels ils ont été commandés. On vit donc » en septembre 1826 un grand tableau représentant » le mariage de la Vierge pour la chapelle de la » Vierge de Saint-Étienne-du-Mont; et enfin on fit » venir, pour d'autres croisées, trois autres tableaux » entièrement faits en Angleterre.

» Ces tableaux ont été faits sous la direction de » M. le comte de Noé; ils sont exécutés par les pro-

» cédés de la seconde classe, c'est-à-dire par celui » des *verres* blancs peints avec des couleurs vitrifiables cuites à la moufle. Ils offrent déjà, sous le » rapport des couleurs et des carnations, des résultats » de beaucoup supérieurs à ceux des anciens; mais, » à l'exception des dimensions, ils ne présentent aucun résultat qu'on n'eût pu obtenir à Sèvres, si on » eût eu une pareille commande.

» M. Robert a voulu le prouver, en exécutant, » pour M. Dusommerard, un petit tableau sur *verre*, » et pour la manufacture de porcelaine, une copie » de la même grandeur que l'original du tableau de » la Vierge d'André Solario, qui fait partie de la » galerie du musée royal. Cette copie a été faite par » M. Constantin, afin que le mérite des arts du » dessin, en se réunissant à celui des arts industriels, » ne fît pas attribuer à ceux-ci des défauts d'incorrection qui lui sont tout-à-fait étrangers, auxquels » on ne devroit faire aucune attention, mais qui attirent presque toujours l'œil et la critique des » spectateurs. Tout nouvellement, c'est-à-dire dans » le premier semestre de 1828, nous avons vu trois » nouvelles productions de l'art de peindre sur *verre*, » qui établiront, je l'espère, pour les incrédules, que » cet art n'est perdu dans aucune de ses parties, et » que l'essor qu'on lui a donné depuis deux ans, » quoique encore foible en comparaison de l'activité » qu'il avoit dans le seizième siècle, lui a fait trouver » tout ce que la pratique enseigne, et l'a porté déjà » au-dessus de ce que faisoient les anciens.

» M. le préfet de la Seine a commandé à la manufacture royale de Sèvres deux fenêtres avec » ornemens et sujets de figure pour l'église de Notre-Dame-de-Lorette, et M. le vicomte de La Rochefoucauld a établi, dans la manufacture royale de » porcelaine, et d'après la volonté du Roi, un atelier » particulier de peinture sur *verre*. Une grande » partie de ces fenêtres est déjà exécutée avec un » éclat de couleurs et un coloris de carnation de » beaucoup supérieurs à ce que faisoient les anciens » dans ce genre. Les figures du milieu, qui seront » faites par les procédés réunis de la première et de » la seconde classe, produiront, par cette réunion, » tout l'effet qu'on peut désirer.

» La fabrique anglaise, sous la direction de M. le » comte de Noé, vient de terminer une tête de » Christ et deux figures d'une grande dimension, » qui, faites entièrement par le procédé de la deuxième classe, sont supérieures, sous le rapport de » la variété, de la force et de l'entente du coloris, » non-seulement à ce que les anciens ont produit » dans le même genre, mais encore à ce que cette » fabrique a déjà fait.

» Enfin, un jeune Suisse, M. Muller, de Berne, » vient d'apporter à Paris de petits vitraux faits avec » une grande perfection, par un procédé exactement » et trop complètement conforme à celui des anciens, » et qui appartiennent à la deuxième section de la » première classe. Il consiste principalement, comme » on sait, à employer des *verres* teints à couches, etc. Je dis trop complètement, car la couleur roussâtre de ces carnations y a été scrupuleusement conservée. Mais M. Muller a dû faire » faire, dans les verreries de France, tous les verres » colorés qui lui étoient nécessaires, sans en excepter » le beau *verre* purpurin qui, comme je l'ai dit, » mais il faut le répéter, avoit déjà été fait à Choisy, » sur les renseignemens donnés par M. Pierre Robert.

» Je ne parle pas de MM. Le Gros d'Anisy, » Muller de Strasbourg, Henri Ducrocq de Douai, » Girard de Paris, etc., et d'une multitude d'autres » artisans, artistes ou fabricans qui ont présenté des » essais incomplets de *peinture sur verre*, trop inférieurs à ceux que j'ai cités, pour qu'on puisse s'y » arrêter.

» Néanmoins, M. Le Gros fit, en 1800, avec le » concours de MM. Perrenot et Candel, un portrait » sur vitre du premier Consul en habit rouge purpurin, couleur qu'il obtint avec de l'argent. Ce » portrait n'a été vu que de peu de personnes, et » j'en ignorois l'existence en 1802.

» Tels sont les différens progrès qu'a faits la *peinture sur verre* depuis sa réapparition en 1800 et 1802, » et sa véritable renaissance, premièrement en 1811, » par M. Mortelègne, et secondement en 1823 et » 1824, par MM. Pâris et Robert. Tel est son état actuel en juin 1828. On voit qu'elle est déjà supérieure, sous le rapport des couleurs de fruits, de » fleurs et de carnation, à ce que faisoient les anciens; » qu'elle ne lui est pas inférieure sous le rapport des » procédés, et sous celui des *verres* teints de toutes » couleurs et toutes les nuances, *sans excepter le* » *rouge-purpurin du protoxide de cuivre.*

» *On voit que pour mériter maintenant d'être distingué dans cet art, il faut présenter des vitraux* » *plus grands, plus solides, plus éclatans et plus variés de couleurs; faits par des procédés plus économiques, plus ingénieux, et non moins solides* » *que ceux que l'on emploie actuellement.* J'ajouterai » enfin, qu'aucun des principaux procédés n'est un » secret; que tout au plus quelques nuances de couleurs sont la propriété de ceux qui les ont déjà découvertes. Je compte décrire ces procédés avec » quelque détail. »

L'empire de la mode et la manie du changement, qui font un des caractères très-distinctifs du goût des peuples modernes dans tous les arts du dessin, ont porté depuis quelque temps les esprits à rétrograder jusqu'aux siècles d'ignorance, qui virent s'élever les monumens qu'on appelle gothiques. Par une inconséquence naturelle à cet esprit de changement, qui, ne pouvant avoir aucun principe, n'adopte pas le bon parce qu'il est bon, mais parce qu'il sera nouveau, on voit les mêmes hommes qui flétrissent du nom de gothique les idées, les opinions ou les habi-

tudes anciennes, tendre à rappeler le goût d'architecture qu'on nomme ainsi, sans penser qu'il tient à des élémens incompatibles avec les besoins actuels, avec les ressources des arts, et avec l'accord, qui ne sauroit plus exister entre les principes de ces arts et le genre de bâtisse du moyen âge.

C'est à cet esprit insatiable de changement qu'on doit les essais et les tentatives qu'on voit se reproduire, pour ramener dans l'architecture la pratique de la *peinture sur verre*, qu'on croit ressusciter, comme si ses procédés avoient été perdus, et qu'on voudroit appliquer de nouveau à décorer les vitraux des églises ou des palais, usage qui n'eut de crédit, dans ces temps anciens, que parce qu'il n'y avoit plus d'autre peinture, et parce que la construction des églises gothiques n'offroit presque aucune surface à l'art de peindre.

Après avoir montré, dans le savant rapport de M. Brongniart, que l'*art de peindre sur verre*, loin d'être perdu, sera pratiqué dès qu'on le voudra avec une supériorité à laquelle n'auroient pas pu parvenir les artistes qui ont décoré les vitraux gothiques, il resteroit à traiter la question de convenance sur ce sujet. C'est-à-dire l'*art de peindre sur verre* dans les fenêtres est-il en accord avec les besoins actuels? L'état de nos arts et le luxe de nos édifices réclament-ils l'emploi de ce genre de peinture? Ce genre pourroit-il se reproduire et s'accréditer sans nuire à la véritable peinture? Cette discussion trouvera sa place au mot VITRE (peinture sur).

VERRERIE, s. f. Ce mot exprime deux choses différentes; il signifie l'art de fabriquer ou d'employer le verre. Il signifie aussi le corps de bâtiment, la manufacture proprement dite où l'on fabrique le verre.

Sous ce dernier rapport, la *verrerie* est un bâtiment qui se compose de plusieurs logemens, de bûchers, de fourneaux, de salles, de galeries, et de magasins qui servent à la fabrication des ouvrages en verre, et aux dépôts où sont rangés ces ouvrages.

Il y a des *verreries*, c'est-à-dire des fabriques de verre, affectées spécialement aux différens ouvrages qu'on fait produire à cette matière. Ainsi il y a telle *verrerie*, comme celle de Sèvres, près Paris, où l'on ne fabrique en général que des bouteilles. Il y en a où l'on travaille le verre en ouvrages de luxe. Il en est où on le souffle; il en est où on le coule. On fait ici des vases et objets bombés; on fait ailleurs des vitres ou grands carreaux, et des glaces de toutes dimensions.

VERRIER, s. m. Ouvrier qui fabrique le verre ou qui travaille aux ouvrages de verrerie. Le même nom se donne au marchand qui les débite.

VERRIÈRE, s. f. (*Jardinage.*) Petite serre faite de menuiserie, fermée par devant et par dessus de châssis à verre, qu'on place dans les jardins sur une planche de terre ou de terreau, où l'on élève des plants délicats pour les garantir des pluies froides et des intempéries des saisons.

VERRIN. (*Voyez* VERIN.)

VERROU ou **VERROUIL**, s. m. Pièce de menus ouvrages en serrurerie, qu'on fait mouvoir dans des crampons sur une platine de tôle, soit unie, soit ciselée ou gravée, pour fermer une porte quand on est dans l'intérieur d'une chambre, à ceux qui sont au-dehors.

On distingue les *verroux* à grande queue, avec bouton ou poignée tournante, pour les grandes portes ou fenêtrages, d'avec les *verroux* plus petits qu'on nomme *targettes*, et qu'on attache avec des cramponets sur des écussons, pour les guichets des croisées.

Les targettes sont les unes à bouton, et s'attachent en saillie; les autres à queue recourbée en dedans, avec bouton, et entaillées dans les battans des volets, afin que ces volets puissent se doubler facilement. Il y a encore des *verroux* à panache; il y en a qui sont à ressorts montés sur platine.

Depuis quelque temps on a imaginé de faire disparoître des battans des portes les différentes sortes de *verroux* dont on a parlé, et qui, dans la vérité, en défigurent les compartimens, et l'on a trouvé le moyen de faire jouer les *verroux* dans l'épaisseur même du bois : on le fait mouvoir par son bouton, au moyen d'une petite rainure pratiquée sur le montant de la porte.

Des étymologistes prétendent que *verrou* vient du latin *veruculum*, diminutif de *veru*, qui signifie *dard*, *broche*.

VERTICAL, adj. m. On appelle de ce nom tout corps, à toute ligne perpendiculaire à l'horizon.

VERTICALEMENT, adv. Se dit de tout ce qui se trouve placé à-plomb, ou perpendiculairement à l'horizon, comme l'est, par exemple, la façade d'un bâtiment.

VESTIBULE, s. m., en latin *vestibulum*. Ce mot, qui est le même dans les deux langues, exprima, chez les anciens Romains, sauf la forme sans doute, à peu près la même chose qu'aujourd'hui.

Le *vestibule* étoit chez eux, comme il est encore dans les usages modernes, un local qui, à l'entrée des maisons, précédoit les différentes pièces dont l'ensemble se composoit. C'étoit ce que les Grecs appeloient *prodomos*, *prothyron*. Ce local existoit entre la porte d'entrée et la voie publique; il étoit destiné à recevoir ceux qui venoient saluer le maître de la maison, de manière à ce qu'ils ne restassent point

dans la rue, et n'entrassent point dans l'intérieur.

Quelques étymologistes ont tiré la formation de ce mot du nom de *Vesta*, parce que le feu qui lui étoit consacré s'allumoit, dans les anciens temps, au milieu du *vestibule*. Selon eux, on devoit s'y arrêter avant d'entrer, et l'on y pouvoit faire des sacrifices. D'autres ont prétendu que le mot *vestibule* étoit venu du mot latin *vestis*, habillement, et d'*ambulare*, marcher, parce que c'étoit en cet endroit qu'on arrangeoit sa toge avant d'entrer.

Si l'on en croit Vitruve, dans la description qu'il donne des parties diverses de la maison romaine, le *vestibule* auroit été un local de simple nécessité, et sans aucune décoration d'architecture; car la description ne donne rien à connoître de ses proportions ni de ses ornemens. Selon lui le *vestibule* étoit un de ces endroits comme la cour (*cavædium*) et les galeries à l'entour, où tout le monde avoit la liberté d'entrer. C'étoit enfin une partie en quelque sorte extérieure; et tous ceux qui ont cherché à réaliser en dessin ou en plan la description de Vitruve, ont fait du *vestibulum* un espace ouvert par-devant et sans aucune clôture.

Dans les usages modernes on appelle *vestibule* un lieu couvert qui sert de passage aux divers appartemens d'une maison, et qui est le premier endroit où l'on entre.

Il y a deux sortes de *vestibules*. Les uns sont formés du côté de l'entrée par des arcades garnis de châssis vitrés, qui en font la clôture; les autres sont ouverts, et se composent de colonnes ou de pilastres, qui servent de décoration aux murs de face de la maison. Les premiers *vestibules* sont un objet de luxe et de grandeur, et n'appartiennent qu'aux palais. Ils sont ornés volontiers d'ordres de colonnes, de niches avec des statues. On ne sauroit donner de définition particulière de ces sortes de *vestibules*. Les parties dont se composent les maisons et les palais modernes, ne sont point assujetties, comme il paroît que cela avoit lieu chez les Grecs et les Romains, à des données communes, à des plans uniformes. Chaque maison peut avoir les mêmes pièces et les mêmes élémens de distribution, mais il seroit impossible d'y trouver un ordre général et commun à toutes. Aussi nul ne pourroit décrire une de ces maisons comme établie sur un type prescrit de la manière dont Vitruve nous a décrit la distribution grecque et celle de la maison romaine.

Ceci s'applique au mot *vestibule*. On peut affirmer qu'il y a sur la nature de cette pièce, sur sa situation, sur son ordonnance, autant de diversités que de maisons. Disons même que l'usage affecte le mot *vestibule* à beaucoup d'édifices, qui ne sont ni des maisons ni des palais. On s'en sert en effet à l'égard des temples, pour exprimer, dans ceux qui ont cette addition de construction, la partie couverte à laquelle on donne aussi quelquefois le nom de *porche;* et l'on dit même, dans le style noble, le *vestibule* du temple. Les Grecs avoient le mot *pronaos* (avant-temple) pour signifier cette partie dans leurs édifices sacrés.

Ceci ne veut pas dire qu'il n'y a point de *vestibules* dans l'architecture moderne; mais d'une part que le mot et la chose ne sont pas exclusivement affectés aux habitations; et d'autre part qu'il n'y a ni forme, ni situation, ni disposition d'après lesquelles on puisse décrire et caractériser le *vestibule* dans la construction des maisons. On donne même ce nom (improprement si l'on veut) à une espèce de petite antichambre qui sert d'entrée à un médiocre appartement.

Cependant on trouve dans quelques lexiques des désignations particulières, servant à distinguer les différentes sortes de *vestibules*, qui font partie de la disposition des riches habitations et des palais; et l'on dit :

Vestibule a ailes. *Vestibule* qui, outre le grand passage du milieu, couvert en berceau, est séparé par des colonnes, de ce que l'on nomme des ailes ou bas-côtés plafonnés en soffites. Tel est au palais Farnèse à Rome le beau *vestibule* qu'on a décrit à la vie d'Antoine San-Gallo. Les ailes dont on parle sont de semblables *vestibules*, quelquefois voûtées, ainsi qu'on les voit au pavillon de la cour du Louvre, qui donne sur la place du Musée royal.

Vestibule en péristyle. Ainsi appelle-t-on celui qui est divisé en trois parties, avec quatre rangs de colonnes isolées. Tel est le *vestibule* du milieu du château de Versailles.

Vestibule figuré. *Vestibule* dont le plan n'est pas contenu entre quatre lignes droites, ou une ligne circulaire, mais qui, par des retours, forme des avant-corps ou des arrière-corps de pilastres et de colonnes avec symétrie.

Vestibule octostyle rond. On nomme ainsi le *vestibule* qui a huit colonnes adossées, comme le *vestibule* du palais du Luxembourg, du côté qui donne sur le jardin.

Vestibule simple. C'est celui qui a ses faces opposées, décorées symétriquement d'arcades réelles ou feintes : telles sont les *vestibules* du palais des Tuileries à Paris, et de l'Hôtel-de-Ville de Lyon.

Vestibule tétrastyle. *Vestibule* qui a quatre colonnes isolées et en rapport avec des pilastres ou d'autres colonnes engagées. Tel est le *vestibule* de l'Hôtel royal des Invalides.

VESTIGE, s. m. Ce mot signifie particulièrement la trace ou l'indication que laisse un objet quelconque sur une matière susceptible de la recevoir et de la conserver. C'est ainsi que la plante du pied laisse un *vestige* sur le sable ou sur un terrain mou.

Par analogie on dit d'un bâtiment ruiné, mais dont on découvre encore le plan, qu'il reste des

vestiges de son ancienne existence. Dans bien des cas le mot *vestige* est synonyme des mots *restes, débris, ruines*.

VÉTUSTÉ, s. f. Est un synonyme d'*ancienneté, d'antiquité;* mais qui, comme toute espèce de synonyme, exprime une nuance d'idée particulière. *Vétusté* vient sans doute de *vetus, vieux*, et *vetustas* veut dire *vieillesse*, appliquée aux choses plutôt qu'aux personnes. Or, on se sert beaucoup trop souvent du mot *vieux*, comme tout-à-fait synonyme d'*antique* ou d'*ancien*. Rien cependant de plus divers que l'idée qu'on attache à ces mots. *Antique* et *ancien* comportent l'idée de quelque chose de respectable. Quoique l'idée de *vieux* et de *vieillesse* puisse moralement prétendre à produire le même sentiment, cependant rien ne peut faire qu'il ne se joigne à cette idée, celle des inconvéniens d'un grand âge, et entre autres des infirmités qui l'accompagnent. *Tarda senectus*, a dit un poète. Or, il seroit souvent, en fait de monumens, très-impropre d'appeler certain édifice antique un *vieux* édifice, et de parler de sa *vétusté*, parce qu'il y en a qui, nonobstant le laps des années, ont conservé leur beauté, et en produisent l'idée, de manière à ne pouvoir pas faire naître l'idée de vieillesse.

Généralement, dans un édifice, le mot *vétusté* indique ce que le mot décrepitude désigne chez l'homme. On dit qu'un bâtiment tombe de *vétusté*.

VICTOIRE, s. f. Les représentations que la sculpture a faites autrefois, et fait encore aujourd'hui de la *Victoire*, dans les ouvrages de l'architecture, ont rendu son image si usuelle, que l'idée qu'elle représente a cessé, on peut le dire, d'être exclusivement la propriété des anciens et de leurs langues, l'expression de leurs croyances et de leur mythologie. La *Victoire* n'est plus pour les modernes une déesse, un être tel que l'imagination l'avoit personnifié, avec tous ceux dont elle avoit peuplé l'Olympe. Elle est aujourd'hui devenue une simple allegorie, dont le signe s'est introduit dans les formes du langage, et qui, sous les traits qui lui furent autrefois donnés, a pris place parmi les images habituelles de nos arts.

On peut je crois avancer, sans crainte d'exagération, qu'entre tous les signes mythologiques des anciens Grecs et Romains, il ne s'en trouve aucun qui ait été autant multiplié que celui de la *Victoire*. Rien ne contribua plus à cette multiplication, chez les Grecs, que l'extension qu'ils donnèrent à l'idée de *victoire*, en la transportant à des succès étrangers aux succès de la guerre. Cette transposition devoit s'accréditer dans ces petits États, où tout concouroit à la rendre familière. Elle est sans doute naturelle, et les effets s'en reproduisent par une cause inhérente à la nature de l'homme, savoir, le désir de la supériorité, principe de tous les genres d'émulation, mobile de toutes les ambitions.

Ce principe fut singulièrement exalté chez les Grecs, par la nature de leurs institutions, de leur éducation, de leurs gouvernemens. Les exercices de leurs gymnases, qui d'abord furent l'école de l'art militaire, et finirent par n'être que des spectacles, introduisirent partout l'idée et l'habitude de dispute, de combats, par conséquent de succès; dès-lors de *victoires*, de prix et de couronnes. L'enthousiasme public pour ces combats pacifiques et pour leurs résultats innocens, semble avoir égalé celui des nations les plus guerrières, et leur zèle à célébrer les plus importantes conquêtes de leurs généraux et de leurs armées. Il n'y a point de louanges à mettre au-dessus des louanges, dont la poésie lyrique des Grecs accabla tel athlète aux jeux de la lutte ou de la course, pour avoir par la vigueur de ses poignets, ou la vitesse de ses jambes et de celles de ses chevaux, terrassé ou devancé de quelques pas son adversaire.

Ces succès, il est vrai, ne faisoient pas construire d'arcs de triomphe comme à Rome. Mais ils multiplioient les images de la *victoire* qu'on déposoit dans les temples, qu'on élevoit sur les places publiques, dont on ornoit les trônes des dieux, et que les statues tenoient dans leurs mains.

Le Jupiter d'Olympie par Phidias avoit son trône, ou du moins les quatre pieds de son trône ornés ou environnés de vingt-quatre figures de *Victoires*. (*Voyez* la Description de Pausanias et la restitution que nous avons donnée de ce monument, dans notre ouvrage intitulé *le Jupiter Olympien*.) Le dieu lui-même en portoit une de près de 6 pieds de haut, en or et ivoire, dans sa main droite. Mais à quels exploits se rapportoient toutes ces *Victoires?* Nullement aux exploits militaires. Il n'y a rien là pour la guerre. Jupiter étoit à Olympie le dieu qui présidoit à tous les combats du stade et du gymnase, et la *Victoire* qu'il tient est destinée à des combats qui n'étoient que des jeux, à des vainqueurs qui n'étoient que des athlètes.

Ce que nous venons de dire de l'emploi plus particulier des images de la *Victoire* pour les combats gymnastiques, se rapporte surtout aux Etats républicains, où l'on redoutoit le pouvoir militaire, et où l'on évitoit de prodiguer des honneurs qui auroient favorisé l'ambition des guerriers. Il ne dut pas en être ainsi des monarchies, et nous voyons que le char funéraire d'Alexandre, fait en forme d'un petit temple, avoit à ses quatre acrotères, et aux angles de sa voûte, quatre *Victoires* d'or portant chacune un trophée.

Mais la *Victoire* dut être la déesse la plus en honneur chez les Romains, c'est-à-dire chez le peuple qui mit l'art de la guerre avant tous les autres, qui lui dut sa prééminence et son autorité sur toutes les autres nations de son temps. Aussi ne sauroit-on dire à quel point ils en multiplièrent les images. Ainsi que les Grecs, les Romains en consacroient des figures dans les temples. Ils en plaçoient en forme d'hommage

sur le soubassement du Jupiter Capitolin, ils les plaçoient dans des biges ou des quadriges de bronze. Ils les figuroient au-dessus des chars, tenant la couronne suspendue sur la tête du triomphateur.

Les images de la *Victoire* sur les médailles romaines sont si multipliées, que leur description formeroit un très-gros volume. Mais ces figures gravées ne furent autre chose que la représentation en petit de toutes celles dont la sculpture avoit varié les types, les attitudes, les compositions dans de plus grands ouvrages, où on les voit tantôt ailées sur un globe, tantôt assises, tantôt debout précédant le char du vainqueur, tantôt planant au-dessus de lui, tantôt composant un trophée, tantôt placées aussi dans les mains des empereurs.

Les Romains furent les seuls qui aient consacré aux auteurs de leurs succès et de leurs exploits militaires, des monumens d'architecture tellement durables, qu'un très-grand nombre est parvenu, avec plus ou moins d'intégrité, jusqu'à nous. D'abord la cérémonie du triomphe, qui fut une institution exclusivement romaine, devint naturellement l'origine des arcs durables, qui remplacèrent les arcs ou les portes temporaires, sous lesquels devoit passer la pompe triomphale. (*Voyez* sur cet objet l'article ARC DE TRIOMPHE.) Il faut encore mettre au nombre des monumens érigés par les Romains à la *Victoire*, ces grandes colonnes, dont le fût étoit orné dans une ligne spirale, depuis la base jusqu'au chapiteau, d'une série de bas-reliefs représentant tous les événemens d'une guerre. Quelquefois aussi d'autres monumens recevoient, ou de leur décoration, ou de leur dénomination, la propriété de rappeler le souvenir de quelque triomphe; et c'est ainsi qu'il y eut des ponts triomphaux, des portes triomphales qu'on ornoit de trophées.

L'architecture employoit de diverses manières les signes ou simulacres de la *Victoire* dans les monumens dont on a fait mention : par exemple, vers le milieu de la colonne Trajane, on voit la série des exploits militaires de Trajan, interrompue par une figure de *Victoire*, debout dans l'action d'écrire sur un bouclier. La porte d'entrée du monument pratiquée dans un des côtés du piédestal, est couronnée par une grande table, où est l'inscription, et cette table paroît être supportée de chaque côté par deux *Victoires*.

Mais ces sortes de *Victoires* sont, dans les arcs de triomphe, l'accompagnement ordinaire, et l'on pourroit dire, obligé des archivoltes de l'arcade, soit qu'elle soit seule, soit qu'elle se trouve entre deux plus petites.

Chez les modernes la *Victoire*, comme on l'a dit, n'est plus, soit dans l'esprit, soit dans les habitudes du langage, soit dans les images qu'on en fait, qu'une personnification allégorique, comme les images des vertus, des saisons, des sciences, des arts, etc. Ses représentations, que le temps avoit transmises aux artistes modernes, en si grand nombre, prirent naturellement place dans l'ensemble des signes consacrés, et dont il n'auroit guère été possible de s'écarter. Aussi les voit-on, sous les mêmes formes, appliquées à des monumens qui furent eux-mêmes une tradition de l'antiquité.

Je veux parler de ces arcs érigés par presque tous les peuples modernes, à l'exemple des monumens de triomphe des Romains, quoique l'usage et la cérémonie du triomphe ne se soient point perpétués, et n'aient passé chez aucune autre nation. Les langues nouvelles ont, à la vérité, adopté le mot de *triomphe*, mais il n'est aussi qu'une idée métaphorique, et une sorte de synonyme de *victoire*. De cette transmission d'idée, il est résulté qu'on a aussi élevé pour célébrer les succès militaires et en rappeler le souvenir, des portes triomphales dans lesquelles se sont reproduites les formes, les proportions, les dispositions, et toutes les parties de la décoration des arcs antiques.

Ainsi la porte triomphale qu'on appelle à Paris la *Porte Saint-Denis*, offre, dans ses belles et nombreuses sculptures, une sorte de recueil de tous les motifs d'ornemens imaginés à Rome, pour les arcs de triomphe. Paris a vu encore, depuis quelques années, exécuter sur la place du Carrousel, en face du palais des Tuileries, une répétition presque exacte pour les masses, de l'arc de Septime Sévère à Rome. On retrouve à ces monumens le même emploi des *Victoires* antiques dans les archivoltes, et l'on y voit une conformité parfaite avec leurs modèles, pour les attitudes, la composition et le style d'ajustement.

Cependant il ne faut pas toujours confondre dans beaucoup d'édifices, qui n'ont rien de commun avec les idées de *victoire* et de triomphe, certaines figures qui occupent ces mêmes tympans d'archivolte, et que leurs attributs divers doivent caractériser, comme le fait par exemple la Trompette à l'égard de la Renommée.

VIENNE, en latin *Vienna*. Ville très-ancienne située à cinq lieues au midi, et au-dessous de Lyon. Elle fut, sous l'empire romain, une des plus puissantes de la Gaule transalpine. Elle a conservé beaucoup de débris d'antiquité, et quelques restes encore assez remarquables de plusieurs de ses anciens monumens.

Les environs de *Vienne* témoignent de son ancienne importance, par des vestiges de routes, surtout de la *via Aurelia*, dont une partie, reconnoissable aux blocs irréguliers dont toutes les voies romaines étoient formées, existe encore à peu de distance de la ville. Il paroît que plusieurs aqueducs y conduisoient d'abondantes eaux. On en trouve des parties dans toutes sortes de directions. Il y en avoit un formé de trois conduits parallèles. Le mieux conservé des trois a été restauré en 1721, et il suffit aujourd'hui aux besoins de la ville moderne. Sa construction est en

maçonnerie de moellons, appelée par les Romains *opus incertum*.

Il en subsiste encore un massif irrégulier dans sa base, à cause des différens angles du rocher de l'ancienne citadelle, qui est du même genre de construction.

La situation de *Vienne* sur les flancs de plusieurs montagnes escarpées avoit exigé, pour les grands édifices, des substructions considérables. Les Romains avoient élargi et étayé les différens plateaux naturels par des massifs répartis suivant l'inégalité du sol, depuis le bas jusqu'au sommet du roc de la citadelle. Il y avoit dans quelques-unes de ces substructions de grands escaliers par où l'on montoit à plus d'un édifice.

Le plus remarquable de ceux qui subsistent à peu près en entier, est le temple qu'on appelle d'*Auguste* et de *Livie*. On avoit été long-temps divisé sur le nom et la destination de ce monument. Quelques-uns prétendoient que c'étoit un prétoire, d'autant plus que la tradition et les chroniques apprenoient qu'on y avoit rendu la justice. Cependant plusieurs exemples prouvant que plus d'un temple avoit servi aussi de salle d'audience, les deux opinions s'étoient accordées. Mais la lecture de l'inscription, dont il ne restoit plus que les trous dans lesquels avoient été scellées les lettres de bronze, a démontré que sa destination principale avoit été d'être un temple.

Sa longueur totale est de 55 pieds, sa largeur de 30, et la hauteur de 35. L'édifice est en général d'une belle proportion, mais les détails et l'exécution ne répondent point à la beauté de l'ensemble. On diroit qu'il auroit été composé par un architecte, et bâti par de mauvais ouvriers. On y remarque des discordances bizarres, et qui ne peuvent s'expliquer que par l'inexpérience ou la négligence des constructeurs. L'appareil a été fait comme au hasard, sans accord et sans régularité. L'édifice est élevé sur un stylobate dont la face antérieure est occupée par un escalier formé de douze marches. Son plan est celui d'un périptère sur la face antérieure et sur les deux parties latérales jusqu'à la sixième colonne, à laquelle s'aligne le mur en retour du *posticum* dans l'espace d'une colonne et d'un entrecolonnement, et se termine par un pilastre. Le *peripteron* se compose de six colonnes de face et de six dans les flancs, en tout dix-huit; exemple peut-être unique en son genre. Le *posticum* est formé d'un mur en refend sans aucune ouverture. La porte est du côté oriental.

Les entrecolonnemens témoignent par leurs irrégularités de la négligence avec laquelle cet édifice fut conduit; il s'y trouve des différences de près d'un demi-module. Une autre singularité est que les colonnes du portique avec celles d'angle qui font retour, ainsi que les pilastres du mur en retour du *posticum* dont on a parlé, ont des plinthes à leur base, tandis que le reste des colonnes latérales n'en a point. Il résulte de là que, malgré le peu de hauteur de cette plinthe, le fût de celles des colonnes qui en sont privées a, relativement à la base et au chapiteau, quelques parties de plus en élévation.

Le profil du stylobate est d'une belle simplicité. On peut trouver que la cymaise manque de caractère, et que la plinthe est trop foible pour le talon. La base est plus forte que la corniche, ainsi que cela doit se pratiquer, par la raison qu'on peut la considérer moins comme la base du stylobate que comme celle de tout l'édifice.

On ne sauroit s'assurer si le haut des colonnes a du retrait en dedans, selon le précepte de Vitruve; le mur moderne les enveloppe presque entièrement. La colonne a de hauteur neuf diamètres et demi, le chapiteau un diamètre. Le fût est légèrement renflé; le plus fort diamètre est un peu au-dessous de sa partie moyenne. Les cannelures sont au nombre de vingt. Le chapiteau, qui n'a que deux modules de hauteur, est de la même proportion que celui de Vitruve. La rose atteint le niveau des angles du tailloir. Ce grand relief, celui des volutes et de l'abaque, font presque tout l'effet de ce chapiteau, car ses caulicoles et ses feuilles d'olivier, très-peu saillantes et timidement traitées, feroient, avec beaucoup d'autres défauts d'exécution, présumer que cette architecture eut pour auteurs des hommes fort peu habiles ou des ordonnateurs trop parcimonieux.

L'entablement a un peu plus de la cinquième partie de la colonne. Ses trois grandes divisions sont presque égales entre elles, la corniche surpassant seulement de trois parties les deux autres, qui sont d'égale proportion. Cette monotonie, du reste, est peu sensible par l'effet de la perspective et à cause de la variété des profils. Les rosaces du soffite, non plus que les modillons, n'ont point reçu leur exécution dernière.

Le fronton, sans acrotères, est d'une belle forme; il a de hauteur un peu plus du cinquième de sa largeur, au lieu du neuvième qu'indique Vitruve. Sur son tympan on voit plusieurs trous, qui semblent indiquer qu'il auroit servi de fond à quelques sculptures en bas-relief. A la cymaise inférieure de la corniche, au milieu de la frise, et sur le haut de l'architrave, on reconnoît la place qu'auroit occupée un aigle les ailes étendues, emblème soit de Rome, soit de l'apothéose de l'empereur.

Il ne reste plus rien de la couverture antique. Le toit moderne est posé sur une cymaise grossière, qui fut substituée dans le moyen âge à l'ancienne, déjà dégradée.

Après la chute du paganisme, ce modeste édifice échappa à la destruction de presque tous les temples des faux dieux. Au neuvième siècle il fut transformé en église consacrée à la sainte Vierge. Ce fut alors que, pour agrandir le local intérieur, on abattit les murs de la *cella*, et on lia par une muraille les colonnes, en arasant les cannelures qui dépassoient trop le parement de la construction nouvelle. L'ancienne

entrée fut condamnée; et on perça le mur du *posticum*, afin que, selon les rites du christianisme, la porte d'entrée fût du côté de l'occident. Plus d'une innovation y fut encore introduite, surtout par l'érection d'un clocher sur la façade. Ayant cessé, par une succession de révolutions, d'être une église, l'édifice est devenu un musée, où l'on conserve tous les restes d'antiquité que recèle encore le terrain de cette ville et de ses environs.

Il y auroit à citer et à décrire plusieurs autres débris d'antiques monumens, qui sur les lieux mêmes offrent plus d'intérêt par les moyens qu'ils donnent de retrouver leur ensemble. Tels sont des restes de rampes d'escaliers qui conduisoient, à ce qu'on croit, au temple de Jupiter; telles sont des portions de salles qu'on croit avoir appartenu à des thermes; tel est encore un fort beau fragment de portique, qui, dit-on, fit partie du *forum*, et qui dans son intérieur est décoré de colonnes corinthiennes.

Mais un des plus curieux monumens antiques de *Vienne*, et des mieux conservés, est celui qu'on voit à quelques pas de cette ville, hors de la porte d'Avignon, et qu'on nomme l'*Aiguille*. C'est une masse qu'on peut appeler pyramidale, considérée dans son ensemble, mais dont la partie supérieure tient beaucoup plus de la forme et de la proportion obéliscales. Le monument se compose, dans sa partie inférieure, d'un massif quadrangulaire percé de quatre arcades, à la manière des *Janus*. Ses quatre angles sont flanqués d'une colonne élevée sur un piedestal; son chapiteau, extrêmement évasé et taillé en biseau, tient par sa forme du dorique et du corinthien. Au-dessus de l'entablement est établie une plate-forme dont l'obélisque occupe le centre.

Cet obélisque doit avoir été composé d'une vingtaine d'assises de pierre, et dut avoir une trentaine de pieds en élévation. Le dessin qu'on en voit dans l'ouvrage des monumens de *Vienne*, présente une coupe de tout le monument, et cette coupe fait voir que le centre de la construction de l'obélisque étoit vide, soit pour en alléger le poids, soit par raison d'économie de la matière. Dans son entier, l'édifice peut avoir une cinquantaine de pieds de hauteur.

Quelle fut la destination de ce monument? Aucune inscription ne l'apprend, et toutes les traditions sur de semblables sujets sont de peu de poids. Aujourd'hui on lui donne le nom de *cénotaphe*. Selon cette opinion, ce n'auroit été qu'un tombeau vide. Anciennement on lui donnoit le nom de *sépulcre*. On auroit peine à adopter cette dernière dénomination. Pour croire à cet emploi, il faudroit supposer, ou que les quatre arcades auroient été jadis fermées, pour servir de chambre sépulcrale, ou qu'il y auroit eu sous ce monument des excavations et des constructions dont on n'a jamais eu connoissance. Mais, dans l'ignorance où nous sommes d'un très-grand nombre d'usages de l'antiquité, il vaut mieux s'abstenir d'explications qui ne peuvent être que de vaines hypothèses.

VIF, Vive, adj. On emploie quelquefois ce terme comme indéclinable. C'est ainsi qu'on en use pour dire le tronc ou le fût d'une colonne, la partie dure d'un moellon, d'une pierre que recouvre cette couche que l'on appelle le *bousin*. Ainsi, on dit d'un bloc de pierre, d'un moellon, qu'ils sont ébousinés jusqu'au *vif*, quand on en a atteint le dur avec la pointe du marteau.

On use encore de ce mot au féminin, en désignant dans la taille de la pierre la vivacité des angles que l'outil y produit, et qui entre dans la perfection de l'appareil et du travail de quelques autres matières. Ainsi, on dit de la pierre, du bois, des métaux, dont les angles sont aigus et ne sont ni émoussés ni arrondis, qu'ils sont taillés à *vive arête*.

VIGNOLA. (*Voyez* Baroccio.)

VILLA. Au mot *Maison de campagne*, nous nous sommes abstenus de toute description ou de développement particuliers sur un ordre de bâtimens fort divers, fort multipliés sans doute et dans tous les pays, mais qui, considérés à part de leur destination ou des agrémens accessoires de leurs positions hors des cités au milieu des campagnes, n'offrent ni à la construction, ni à l'architecture, rien qui ne leur soit commun avec les habitations et les bâtimens des villes, rien par conséquent qui ne soit nécessairement traité dans tous les articles de construction plus ou moins considérables

Ce qui, dans les descriptions de maisons de campagne modernes, seroit naturellement vague, oiseux et insignifiant, nous avons cru qu'il offriroit un intérêt spécial, considéré sous le rapport archéologique, et que le mot *villa*, nom propre des maisons de campagne des anciens Romains, conviendroit à un article susceptible d'offrir les détails les plus authentiques sur ce qui nous a été transmis à cet égard par les écrivains et surtout par Pline le jeune.

Le mot *villa* signifioit donc proprement ce que nous appelons généralement maison de campagne, et, par les épithètes qui la caractérisoient sous les termes d'*urbana*, *rustica* et *fructuaria*, on désignoit le genre particulier de chacune. Nous rapporterons à la fin de cet article les notions abrégées relatives aux deux dernières espèces.

On feroit relativement à la première (que nous appellerons tout simplement *maison de campagne*) un long et curieux ouvrage, si l'on vouloit rassembler tout ce que les écrivains nous ont fait connoître sur le nombre, le luxe et la magnificence des *villa* ou maisons de plaisance des grands de Rome, aux derniers temps de la république et sous l'empire.

Dans le fait ce fut à l'époque de la chute des mœurs républicaines qu'on vit régner la passion et

le luxe démesuré des maisons de campagne. Strabon dit de la pierre de Pise, c'est-à-dire du plus beau marbre, qu'elle servoit aux fabriques des Romains, *qui bâtissent jusqu'à leurs maisons de campagne* (ajoute-t-il) *à la manière des palais des rois de Perse.* La magnificence n'étoit pas satisfaite, si ces maisons royales n'étoient que superbes. Elle obligeoit l'homme opulent d'en avoir un grand nombre, et dans chaque canton agréable.

Cicéron, qui n'étoit pas compté parmi les riches citoyens de Rome, avoit jusqu'à dix-neuf maisons de campagne; les plus renommées étoient *Arpinate*, *Tusculanum*, *Lanuvinum*, *Astare*, *Formianum*, *Calenum*, *Cumanum*, *Puteolanum*, *Cluvianum*, *Pompeianum*, *Faberianum*, *Vestianum*, *Sinuessanum*, *Anaguinum* et *Frusinate*. Celle de toutes qu'il préféroit étoit l'*Arpinate* où il étoit né, c'est-à-dire celle qui étoit située dans le territoire de l'*Arpinum*.

Cette *villa* n'étoit qu'une métairie, selon les mœurs antiques, au temps où Cicéron y étoit né, du vivant de son grand père; mais son père déjà l'avoit reconstruite avec la magnificence qu'exigeoient les nouvelles mœurs. Il reste encore quelques vestiges des materiaux de cette maison et de son architecture, dont toutefois le site, l'exposition et les belles eaux faisoient pour Cicéron le principal agrément.

Mais la magnificence de l'art fut déployée dans le *Tusculanum*. Cette *villa* avoit appartenu au grand Sylla. Toutefois le luxe, ou du moins le goût du dictateur, ne satisfit pas le nouveau propriétaire. Cicéron donna une forme nouvelle à tout, et il alla jusqu'à s'endetter, ainsi qu'il nous l'apprend. *Tusculanum et Pompeianum valdè me delectant, nisi quod œre non corinthio me obruerunt.* (Ad Attic. lib. II, ep. I.) Il s'étoit épuisé, pour orner cette maison, des productions de l'art grec, des portraits d'hommes célèbres, qu'Atticus son ami étoit chargé de lui acheter dans le pays même.

Dans les trois corps de bâtimens, dont se composoit le *Tusculanum*, étoient pratiqués un Lycée et une académie. Le premier renfermoit la bibliothèque et étoit entouré d'allées pour faire ses promenades, qui donnèrent leur nom à la secte péripatéticienne; l'autre se composoit d'un bois en mémoire de celui d'*Academus*. Par ces détails, et beaucoup d'autres qui ne sauroient trouver place ici, on peut juger de la beauté et de la diversité des objets et des parties, dont devoient se composer de telles maisons de campagne.

Mais on jugera mieux encore, sous les rapports de l'architecture, de la distribution, de l'étendue, de la variété, de la magnificence et de toutes les sortes de delices et de commodités qu'on y recherchoit, par les descriptions détaillées des deux *villa* de Laurentum et de Toscane, dont Pline le jeune a pris plaisir, dans deux lettres, l'une à Gallus, l'autre à Apollinaire, de rédiger plus que la description, car nous pourrions dire l'inventaire.

LETTRE DE PLINE A GALLUS.

« Vous êtes étonné, cher Gallus, que mon Laurentin ait pour moi tant de charmes; vous cesserez de l'être quand vous connoîtrez tous les agrémens de cette maison de campagne, les avantages de sa situation, et l'étendue de son rivage. Je suis à dix-sept milles de Rome; si bien qu'après avoir fait ses affaires à la ville on y arrive sans rien prendre sur la journée.

« Ma maison est spacieuse et commode sans être d'un trop grand entretien. On trouve en premier un vestibule ou *atrium*, qui n'est ni trop somptueux, ni trop simple; ensuite une cour petite, mais riante, environnée de portiques circulaires dans la forme d'un O. C'est un excellent abri contre les mauvais temps; on y est abrité par les vitraux et encore par l'avance des toitures. De ces portiques vous passez dans une grande cour fort gaie, et ensuite dans une grande salle de festins qui s'avance sur le rivage de la mer, dont les vagues, poussées par le vent d'Afrique, et déjà brisées, viennent doucement mourir au pied du mur. De toutes parts cette pièce est percée de portes et de fenêtres égales aux portes; de manière qu'en avant, et de deux côtés, il semble qu'on ait vue sur trois mers différentes. A l'opposite l'œil retrouve la grande cour, la petite cour environnée de portiques, les portiques de l'*atrium*, et dans le fond les forêts et les montagnes lointaines. A la gauche de cette salle, et un peu en retraite, est une chambre fort grande, suivie d'une pareille qui est ouverte de deux côtés, de manière à recevoir les premiers rayons du soleil, et à jouir aussi de ses derniers regards. De ce dernier côté on jouit aussi de l'aspect de la mer, de moins près à la vérité, mais d'une manière plus calme. Cette pièce et la salle à manger forment un angle, où le soleil se concentre et double sa chaleur.

« C'est l'endroit que mes gens fréquentent l'hiver, et dont ils font leur gymnase. Ce lieu d'exercice ne connoît d'autres vents que ceux qui, par quelques nuages, troublent plus la sérénité du ciel que le calme dont on y jouit. A l'angle est pratiquée une pièce circulaire et voûtée, dont les fenêtres suivent le cours du soleil. Dans l'épaisseur des murs sont des armoires en forme de bibliothèque, qui renferment une collection choisie de mes livres les plus usuels. De là vous passez dans des chambres à coucher par un corridor dont le plancher est carrelé en dalles, au-dessous desquelles est l'hypocauste, dont la chaleur, heureusement tempérée, circule partout. Le surplus des chambres de cette aile est à l'usage des affranchis et des esclaves. Elles sont pour la plupart d'une si grande propreté qu'on en feroit des chambres d'amis.

« L'autre aile est composée d'une fort belle chambre, d'une seconde plus grande, et susceptible de faire une moyenne salle d'assemblée. Celle-ci reçoit la plus grande clarté des rayons du soleil et de la réverbération de la mer; vient ensuite une anticham-

bre qui donne entrée dans une grande pièce très-exhaussée, bien close, abritée, et dès-lors aussi fraîche l'été que chaude en hiver. Ces deux pièces sont séparées par une cloison. De là on passe au bain froid. C'est une grande et vaste salle. De chaque côté et en face l'un de l'autre sont pratiqués deux grands bassins circulaires où l'on peut nager. Tout auprès sont l'étuve pour se parfumer et la chambre tiède. Viennent ensuite deux autres salles plus élégantes que riches. Le bain chaud est si avantageusement situé, qu'en se baignant on découvre la mer.

» Assez près de là est le jeu de paume, exposé à la plus grande ardeur du soleil couchant. D'un côté s'élève une tour qui contient deux cabinets à rez-de-chaussée, deux autres semblables dans l'étage supérieur, et au-dessus une salle d'assemblée, d'où l'on découvre la vaste étendue de la mer, toute la longueur de la côte et les charmantes maisons qui l'embellissent. De l'autre côté, une tour semblable renferme une chambre exposée au levant et au couchant; dans le haut une serre très-ample et un grenier qui occupent le dessus d'une grande salle de festins, où le bruit de la mer agitée se fait entendre, il est vrai, mais bien affoibli par l'éloignement.

» Cette salle a vue sur les jardins, et sur les allées qui règnent tout autour. Les allées sont bordées de buis et de romarin. Un jeune plant de vigne ombrage la partie comprise entre les allées et le jardin fruitier. Le sol en est léger et très-doux, même pour marcher nu-pieds. Les arbres qui réussissent le mieux, dans le pays, sont le figuier et le mûrier; aussi font-ils le principal ornement de mon jardin. Un salon jouit de cet aspect, qui le cède peu en agrément à celui de la mer dont cette pièce est éloignée; elle est accompagnée par derrière de deux cabinets dont les fenêtres donnent sur le vestibule de la maison et sur le jardin potager.

» De ce côté s'étend le crypto-portique, ouvrage qui tient de la beauté et de la magnificence des monumens publics. Il est percé de fenêtres des deux côtés, mais en plus grand nombre sur le bord de la mer que sur le jardin. Il y en a quelques-unes de plus élevées que les autres. Quand le temps est calme et serein, on les ouvre toutes. Si le vent donne d'un côté, on ouvre les fenêtres de l'autre. La galerie ne reçoit jamais le soleil que dans sa plus grande ardeur, c'est-à-dire lorsqu'il est d'aplomb sur le comble. Alors les fenêtres s'ouvrent et reçoivent de toutes parts l'haleine des zéphirs qui y renouvellent l'air, et par une agréable agitation y entretiennent la salubrité.

» A l'extrémité du parterre et au bout de la galerie, on trouve le *casin* du jardin. C'est un petit bâtiment détaché qui est mes délices; je l'appelle ainsi, car je l'ai construit moi-même. Là est une pièce dont le soleil, qui y entre de toutes parts, fait une étuve; elle a vue d'un côté sur le parterre, et de l'autre sur la mer. Son entrée répond à une chambre voisine, et une de ses fenêtres donne sur la galerie. Un cabinet élégamment orné se joint à cette pièce du côté de la mer, de manière que, par des portes vitrées et par des rideaux qu'on ouvre et qu'on ferme, tantôt le cabinet ne fait qu'un avec la chambre, et tantôt s'en sépare. Il y a la place pour un lit et deux chaises. Du côté où le lit est adossé, on voit les maisons de la côte; à vos pieds vous découvrez la mer, et du chevet les forêts voisines. Autant de fenêtres, autant d'aspects différens qui s'unissent et se partagent comme l'on veut.

» On passe de là dans la chambre de nuit destinée au sommeil; rien de plus calme que cet endroit. J'y ai fait pratiquer en-dessous une étuve fort petite qui communique et répand, par une modique ouverture, autant de chaleur qu'on veut. Enfin il y a encore une antichambre et une chambre fort exposée au soleil qu'elle reçoit, quoique obliquement depuis son lever jusqu'à midi. Quand je me retire dans ce local, je m'imagine être absent de ma campagne. C'est surtout dans le temps des saturnales que je m'y complais. Tandis que toute la maison retentit du bruit des fêtes et des cris de joie que la licence excite parmi tout mon monde, retiré là, je goûte le plaisir de l'étude, sans gêner leurs divertissemens et sans en être troublé.

..... « Les maisons qui bordent la côte, les unes isolées, les autres contiguës, y produisent une variété d'aspects plus agréables les uns que les autres. Elles semblent vous offrir la vue de plusieurs villes, soit que vous restiez sur le rivage, soit que sur mer vous en considériez les perspectives...... Eh bien! trouvez-vous à présent que j'aie tort d'aimer ce séjour, d'y venir souvent, et de m'y attacher? En vérité, ce sera vous qui aurez la manie de la ville, si vous ne m'enviez pas le bonheur dont je jouis ici. Enviez-le donc au plus tôt, et venez ajouter à tous les avantages que je viens de vous décrire, le plus grand de tous pour ma petite maison de campagne, celui de vous y posséder. »

LETTRE DE PLINE A APOLLINAIRE.

..... « Rien de plus beau que la position du pays (*où est située ma maison de campagne en Toscane*). Imaginez un immense amphithéâtre, et tel que la main de la nature seule peut en former. Une large et vaste plaine est environnée de montagnes, dont le sommet est couronné par de hautes et antiques forêts. La seconde région est de bois taillis qui s'étendent sur le penchant de la montagne. Ils sont entremêlés de collines, dont le sol est un terrain gras qui ne le cède point aux plaines les plus fertiles. Les moissons, pour y être tardives, n'en sont ni moins dorées ni moins abondantes. Plus bas et dans tous les sens se déploient au loin de longs côteaux de vignes, dont l'extrémité inférieure est bordée d'arbustes. Les champs et les prairies terminent l'horizon.... Le coup-d'œil de tout ce pays, du haut de la montagne, vous enchanteroit. La variété des points

de vue, la diversité des sites, de tel côté qu'on se tourne, charment tellement les yeux, qu'on croit voir, non pas des terrains naturels, mais des tableaux où tout seroit composé pour le plaisir du spectateur.

» Ma maison, quoique située au bas d'une colline, jouit de cette belle vue, comme si elle étoit au sommet. On y arrive par une montée insensible et si douce, qu'on se voit fort élevé sans s'être aperçu qu'on s'élevoit..... Le bâtiment est composé de beaucoup de corps-de-logis. J'y ai jusqu'à un *atrium* à la manière des anciens. En avant du portique est un parterre entrecoupé de plusieurs allées et bordures de buis. Il se termine par un talus en pente douce, où sont représentées et taillées en buis différentes figures d'animaux opposées les unes aux autres. Entre ces compartimens règnent et serpentent des plans d'acanthe. Autour est une allee bordée d'une haie de verdure diversement taillée. De là on passe à la promenade couverte faite en forme de cirque, dont le milieu est occupé par des buis et des arbustes taillés et façonnés en cent figures différentes. Le tout est enclos de murs, revêtus par étages et par intervalles d'une palissade de buis. Il faut voir ensuite le tapis vert, aussi beau par la nature que le reste l'est par l'art, les champs, les vergers et les prairies adjacentes.

» Pour revenir au corps-de-logis, l'extrémité du portique aboutit à une salle de festins dont les portes ont vue, d'un côté, sur l'extrémité du parterre, et les fenêtres de l'autre sur les prairies et les champs... A peu près vers le milieu du portique, et un peu en retraite de celui-ci, est un appartement qui circule autour d'une petite cour, ombragée par quatre platanes, au milieu desquels est un bassin de marbre dont les eaux jaillissantes entretiennent, par une douce rosée, la fraîcheur et la verdure des arbres et des gazons qui sont dessous. Il y a dans cet appartement une chambre à coucher, aussi inaccessible au soleil qu'au bruit, un salon d'amis dont on use journellement, un portique donnant sur la petite cour, ayant la même vue, une autre chambre voisine de l'un des platanes, dont elle reçoit l'ombre et l'agrément de la verdure. Ce lieu est revêtu en marbre jusqu'à hauteur d'appui; le reste des murs est orné de peintures qui ne le cèdent point à la beauté du lambris. Ce sont des feuillages au milieu desquels se jouent des oiseaux de toutes couleurs. Le bas est occupé par un bassin; l'eau y tombe d'une soucoupe, autour de laquelle sont plusieurs jets qui produisent un agréable murmure.

» D'un des angles du portique on passe dans une vaste pièce qui est vis-à-vis la salle à manger. Elle a vue d'un côté sur le parterre, de l'autre sur la prairie. Les fenêtres donnent immédiatement, et plongent sur un canal où se précipite en écume une nappe d'eau qui flatte à la fois l'œil et l'oreille, et dont la blancheur se confond avec l'éclat du marbre qui la reçoit. Cette pièce est excellente l'hiver, parce que le soleil y entre de toute part. Si le ciel est couvert, on échauffe l'étuve voisine dont l'influence remplace celle du soleil.

» On trouve ensuite la pièce des bains qui sert à se déshabiller. Elle est grande et fort gaie. De là on passe à la chambre fraîche, où l'on trouve une vaste baignoire en marbre noir. Dans le milieu est creusé un bassin où l'on descend, si l'on veut se baigner plus à l'aise et plus chaudement. Tout près est un puits dont l'eau froide sert à corriger la chaleur du bain. A côté de la salle fraîche est la salle tempérée, que le soleil échauffe beaucoup moins cependant que la salle chaude, qui est fort en saillie. On descend dans cette dernière par trois escaliers, dont deux sont exposés au grand soleil; le troisième en est plus éloigné, sans être plus obscur. Au-dessus de la pièce où l'on se déshabille est le jeu de paume, où l'on peut se livrer à plus d'un genre d'exercices. Près du bain vous trouvez un escalier qui mène au crypto-portique, et auparavant à trois cabinets, dont le premier a vue sur la cour des quatre platanes; le second tire son jour du côté du tapis vert, le troisième donne sur les vignes; en sorte que son exposition est aussi variée que ses points de vue. Au bout de la galerie, et sur sa longueur même, on a pris une pièce d'où l'on découvre l'hippodrome, les côteaux de vigne et les montagnes; on y en a joint une autre exposée au plein soleil pour l'hiver. Là commence un corps-de-logis qui joint l'hippodrome au reste de la maison. Telle est sa façade et son aspect.

» A l'un des côtés qui regarde le midi est une galerie haute, d'où l'on voit les vignes de si près qu'on croiroit y toucher. Vers le milieu est une salle de festins, qui reçoit de l'Apennin l'air le plus salubre; elle a vue de toutes parts sur les vignes, d'un côté par ses fenêtres, de l'autre par ses portes, mais à travers la galerie. Dans le côté qui n'a point de fenêtres est pratiqué un escalier de dégagement très-commode pour le service de la table. A l'extrémité est une pièce à laquelle la galerie procure un aspect aussi agréable que celui des vignes. Sous la galerie précédente il y en a une souterraine. L'été, c'est une espèce de glacière. L'air extérieur ne sauroit y pénétrer, ni en changer la température. Après ces galeries, et du point où aboutit la salle de festins, commence un portique où le soleil donne jusqu'à midi, ce qui le rend aussi agréable les matins d'hiver que les soirées d'été. Il conduit à deux petits corps-de-logis, composés l'un de quatre pièces, l'autre de trois, et qui, selon que le soleil tourne, reçoivent successivement de l'ombre et de la clarté.

» C'est en avant de cette charmante façade que se présente et se développe au loin l'hippodrome. Il est ouvert par le milieu; en y entrant, l'œil en découvre du premier coup toute l'étendue. Son enceinte est formée de platanes, dont les troncs revêtus de lierre étalent une verdure empruntée, qui se marie avec celle que l'arbre fournit à ses rameaux les plus

élevés. Du tronc le lierre s'étend encore et monte le long des branches; il passe d'un arbre à l'autre et semble les lier tous par le haut; tandis que dans le bas le buis qui les environne l'est aussi lui-même par des lauriers mêlant leur ombre à celle des platanes. L'hippodrome est en ligne droite, mais à son extrémité il change de forme et s'arrondit en demi-cercle. Des cyprès plantés dans le pourtour y produisent un ombrage épais et noir. Des allées circulaires viennent y aboutir, ainsi qu'à d'autres qui sont coupées par des palissades de buis, lequel est taillé de cent façons, de manière à représenter, par des formes de caractères, et faire lire tantôt le nom du maître, tantôt celui de l'ouvrier. On y voit des arbustes façonnés en manière de petite *meta*, et des arbres fruitiers alternativement rangés. Puis se trouve un emplacement dont l'apparence champêtre contraste avec la régularité précédente, et dont le milieu est occupé de chaque côté par de moins grands platanes; viennent ensuite des plants d'acanthe et d'autres configurations, avec plus d'une sorte de noms simulés.

» A l'extrémité, une treille soutenue par quatre colonnes en marbre de Caryste, ombrage une salle de festin champêtre dont la table et les lits sont de marbre blanc. De dessous les lits l'eau s'échappe en différens jets, comme si elle étoit pressée par le poids des convives, et elle est reçue dans un bassin de marbre poli qu'elle remplit, sans jamais déborder, au moyen d'un tuyau de décharge invisible. Quand on mange en ce lieu, les plats les plus forts et le principal service se rangent sur les bords du bassin, les mets plus légers se servent sur l'eau, et voguent tout à l'entour sur des plats faits en forme de barques ou d'oiseaux aquatiques. En face jaillit une fontaine qui reçoit et renvoie sans cesse la même eau. Après s'être élevée, cette eau retombe sur elle-même, et, parvenue à des issues pratiquées, elle est reçue dans un réservoir, pour s'enlever de nouveau. La salle champêtre et la pièce dont je vais parler sont en regard et se servent d'embellissement réciproque. Cette dernière est très-belle et brille des plus beaux marbres. Les portes, les fenêtres hautes et basses sont de toutes parts couronnées de verdure. Tout près et en renfoncement on trouve une petite pièce qui est et qui n'est pas une chambre à coucher: il y a cependant un lit. Malgré la multiplicité des fenêtres, le jour y est modéré par l'effet d'une treille qui monte en dehors le long des murs et arrive jusqu'au comble. Vous croiriez être dans un bois, mais avec l'avantage de vous trouver à l'abri de la pluie. Ce lieu a aussi sa fontaine dont l'eau disparoît dès sa source. Des siéges de marbre placés en plus d'un endroit, invitent à s'y reposer, comme dans la pièce dont on a parlé, ceux qui sont fatigués de la promenade. Près de chaque siége sont de petits bassins. Tout le long de l'hippodrome circulent des ruisseaux, dont l'eau, docile à la main qui la conduit, murmure dans les rigoles qui la reçoivent, et sert à entretenir la verdure par des irrigations soit d'un côté, soit de l'autre, soit partout à la fois.

» Je vous aurois depuis long-temps fait grâce de ces détails, en m'épargnant le reproche de minutieux, si mon dessein n'avoit été de vous faire parcourir, dans cette lettre, jusqu'aux moindres coins de ma maison. J'ai espéré aussi vous faire lire sans ennui ce que vous verriez, je crois, sans déplaisir, pensant bien d'ailleurs que vous feriez cette promenade à plusieurs reprises, comme dans la lecture de cette lettre vous feriez à votre gré plus d'une pause. Je vous avouerai aussi que je me suis un peu livré à mon inclination favorite; car j'ai un goût particulier pour cette maison, que j'ai terminée et dont je suis presque entièrement le créateur..... Vous savez maintenant pourquoi je préfère ma maison de Toscane à celles de Tusculum, de Tibur et de Prœneste. Outre tous les avantages dont je vous ai parlé, j'y goûte un repos plus profond, un loisir plus calme et plus solitaire. Point de nécessité de porter la toge; point de client importun dans le voisinage. Tout y porte l'empreinte du bonheur et de la tranquillité. Un climat sain, un ciel pur, un air vif et léger, tout fortifie en moi la santé du corps et de l'esprit. J'exerce l'un par la chasse, et l'autre par l'étude. Tout mon monde se porte ici mieux que partout ailleurs. Je n'ai jusqu'à présent perdu aucun de ceux que j'amène avec moi. Veuillent les dieux conserver à ce lieu les mêmes avantages et à moi ce bonheur! Adieu. »

Nota. Nous avons donné les deux lettres de Pline d'après la traduction de Sacy, à laquelle nous n'avons fait que de légers changemens, bien qu'elle soit susceptible d'en comporter de beaucoup plus considérables; mais ils auroient besoin de détails critiques qui ne pouvoient guère trouver leur place ici.

Villa urbana. C'est, à proprement parler, celle qui répondoit jadis à ce que nous appelons aujourd'hui, n'importe dans quelle mesure, *maison de campagne*: or, on sait qu'il en est chez les peuples modernes, dont la grandeur et le luxe peuvent le disputer aux plus beaux palais de ville. Ainsi Vitruve a-t-il appelé la *villa, Urbana pseudo-urbana*, c'est-à-dire ayant les beautés et les commodités des habitations de ville. (*Voyez* l'article précédent.)

Villa rustica. Étoit celle qui répondoit plus particulièrement aux propriétés qu'on désigne aujourd'hui sous le nom général de *terre* ou *bien de campagne*, et auxquelles est attachée une maison d'habitation simple et sans luxe.

D'après les définitions que donnent les auteurs anciens de la *Villa rustica*, on trouvoit d'abord en entrant le corps-de-logis pour l'économe, bâti en cet endroit, afin qu'il pût observer les entrans et les sortans, ce qu'on y apportoit, et ce que l'on en faisoit sortir. D'après Varron et Columelle on comptoit dans l'ensemble de sa distribution la demeure du caissier,

un lieu de dépôt pour les instrumens aratoires, les cellules des esclaves, une prison souterraine, l'infirmerie, la cuisine, les étables et écuries, les logemens des bergers, toutes pièces placées autour de la cour. Au milieu de cette cour étoit un réservoir rempli d'eau de source, ou de pluie provenant de l'écoulement des toits.

VILLA FRUCTUARIA. Ainsi appeloit-on celle qui contenoit les bâtimens dans lesquels on conservoit l'huile, le vin, le moût. Là étoient le grenier à foin et à paille, les pressoirs pour le vin et l'huile, enfin toutes les sortes de greniers et de magasins. Les greniers où l'on conservoit le blé étoient exposés au nord; quelquefois on les voûtoit, et on les pavoit en petits carreaux de briques. Les magasins pour les différentes espèces de fruits étoient placés dans des endroits secs, avec des fenêtres vers le nord garnies de volets, pour qu'on pût les fermer de temps en temps, afin d'empêcher les fruits de sécher : ces locaux étoient construits, voûtés et pavés en pierres.

Généralement la *villa*, entendue comme maison de campagne ou de plaisance, avoit dans ses dépendances plusieurs petites constructions, servant à plus d'un usage, soit pour y jouir de la vue de la campagne, soit pour y prendre les repas, soit pour y étudier loin de toute distraction. Tel étoit l'*Ornithon* de Varron dans sa *villa* près de *Casinum*. Pline le jeune avoit, comme on l'a vu, de semblables bâtimens dans sa maison de *Laurentum*.

Nous terminerons l'article VILLA chez les anciens Romains, en disant que le plus grand des édifices auxquels on donna le nom de *villa*, fut certainement celui qui servit de maison de campagne à l'empereur Adrien, et dont on voit encore d'immenses debris près de Tibur ou à Tivoli. (*Voyez-en une description abrégée aux mots* ADRIENNE VILLE.)

VILLA. Ce terme latin est passé dans la langue moderne de l'Italie, où il a conservé la même signification, et où, par tradition de plus d'un usage semblable, il est resté affecté généralement aux maisons de campagne de tout genre, et aux plus célèbres édifices que le luxe et le goût des grands se sont plu à multiplier.

Comme les descriptions des bâtimens modernes en ce genre dans toute l'Italie excéderoient les bornes d'un article de cet ouvrage, et comme elles trouvent naturellement place aux articles des architectes célèbres qui les ont construits, nous nous bornerons à de très-courtes mentions de quelques-unes des *villa* les plus renommées que Rome moderne renferme.

En tête on peut citer comme une des plus magnifiques la *villa Albani*, ornée des plus précieux restes d'antiquité, et où Winckelmann avoit puisé, en grande partie, les rares connoissances sur lesquelles s'est fondée sa réputation. Le cardinal Alexandre Albani fit de cette *villa* un lieu de délices et de magnificence, qui, sous quelques rapports, peut retracer l'idée de ce qui composa jadis les entreprises des riches patriciens de l'ancienne Rome.

La *villa Borghèse* ou *villa Pinciana*, égale à la précédente en richesses d'antiquités avant qu'elle en eût été dépouillée, est moins remarquable par la beauté et le goût du bâtiment à l'extérieur, que par la richesse de ses intérieurs et par la grandeur ou la variété de ses jardins.

La *villa Pamphili*, construite et ornée par Algardi, est regardée comme la plus considérable de Rome, surtout par l'étendue de ses jardins.

Il y auroit encore à citer aux environs de Rome, et par exemple à Tivoli, à Frascati, un assez grand nombre de *villa*, qui semblent être des traditions du goût et des magnificences de l'ancienne capitale du monde.

VILLE, s. f. Nom général qu'on donne à un grand assemblage de maisons, de rues, de places, de quartiers, soit que cet ensemble d'habitations se renferme dans une enceinte de murs ou de remparts qui s'opposent à son agrandissement, soit qu'il occupe un terrain illimité.

Toute *ville* étant un assemblage de constructions, œuvre de l'art de bâtir, sous quelque point de vue que l'on considère cet art, et quelque étendue qu'on veuille lui donner, on ne sauroit nier que les *villes* ne doivent plus ou moins non-seulement leur existence matérielle, mais encore leurs avantages, leurs commodités, leurs agrémens, leur beauté, leur renommée à cette multitude de pratiques, de dispositions qui forment la réunion des travaux de l'architecture. C'est en raison de ce qu'il sera plus ou moins entré d'action ou de coopération de cet art, sous le rapport de goût et de beauté, dans l'ensemble ou les details du plan ou des bâtimens d'une *ville*, que celle-ci acquerra plus ou moins de célébrité. Il faut reconnoître aussi que la nature des pays, des lieux et des climats, peut être tantôt favorable, tantôt contraire au développement des causes d'où dépendra la beauté d'une *ville*. Il n'y a personne qui ne sache que, tantôt le manque de matériaux propres aux grandes constructions, tantôt la mauvaise qualite de ces matériaux privent certaines *villes* riches et populeuses de la beauté et de la magnificence que de moindres cités se sont acquises. Les conséquences de cette seule cause sont très-nombreuses, car elles ont une action plus puissante qu'on ne sauroit le dire sur la direction du goût, sur l'emploi de la richesse, sur les habitudes politiques et morales, et sur le genre d'ambition de chaque nation, pour l'embellissement des *villes*. Ce n'est pas non plus ici le lieu d'énumérer toutes les causes morales qui tendent au développement de l'architecture, en rendant son luxe nécessaire au soutien d'un grand nombre d'institutions. Ce qu'on vient de dire suffit pour faire voir de

combien de principes divers dépend la beauté d'une *ville*.

Mais un des plus sensibles est celui qui se confond avec la cause, souvent fortuite, qui a donné naissance à une *ville*. Car c'est en effet de ce principe originaire, qui, par la différence des situations, influe sur sa prospérité future, que résultera aussi la facilité ou la difficulté, pour l'art, d'en rendre les effets et les résultats plus ou moins propices aux beautés de l'architecture.

A l'exception de quelques pays où l'usage de fonder des *villes* nouvelles fit adopter (comme on le dira) des pratiques qui les établissoient sur un principe d'ordre et de régularité assez uniformes, nous voyons que presque partout les *villes*, et surtout les plus grandes, dûrent leur origine à ce qu'on peut appeler les causes fortuites. (*Voyez* RUE.) Quelques maisons, d'abord isolées sur une route, finissent par se trouver rapprochées, si le commerce ou quelques communications importantes y conduisent les voyageurs. Ces maisons forment un bourg, et si les mêmes causes continuent d'avoir lieu, le bourg devient une *ville*, modique d'abord, mais susceptible d'une augmentation indéfinie, par la réunion progressive qui s'opérera des bourgs établis à peu de distance d'elle, et qui, par le nom de *faubourg* qu'on leur donne, nous apprennent de quelle manière cette *ville* s'est augmentée.

Cette lente et progressive formation de beaucoup de *villes* est souvent ce qui rend très-difficile d'y opérer, par la suite, les dispositions régulières que l'on aimeroit à y trouver. Il est des lieux propices à ces agrégations de maisons et aux réunions nombreuses d'habitans qui forment les grandes *villes*. Telles sont certaines situations voisines d'une grande rivière, ou sur certains penchans de montagnes, qui mettent à l'abri de certaines intempéries, ou dans le voisinage de quelques anses pratiquées par la nature même sur les côtes de la mer. De ces diverses positions dépendront souvent, par la suite, la beauté des aspects d'une *ville*, la facilité d'y établir de beaux percés, d'y pratiquer de ces alignemens qui en rendent la circulation commode ou agréable. Il est certain que, dans les divers Etats de l'Europe moderne, la plupart des *villes* ont été le résultat de ces causes spontanées. Ajoutons que le plus grand nombre a pris son accroissement, avec celui de sa population, dans ces siècles que nous appelons du moyen âge, temps d'ignorance, où le goût des arts n'avoit aucune influence sur les mœurs, où les lois d'une bonne police étoient ignorées, et où, l'exiguïté des fortunes ne permettant de chercher que le nécessaire dans les habitations, on étoit loin de mettre au nombre des jouissances de la vie, l'élégance, le luxe et les richesses de l'architecture.

L'accroissement progressif de la population des divers Etats, et les différences de leur régime intérieur, par rapport à la direction du principe et des effets de cette population toujours croissante, ont dû avoir partout, et produire une action très-variée, soit sur l'extension des *villes* déjà formées, soit sur la constitution des *villes* nouvelles. Lorsque, par les mœurs ou les institutions d'un pays, la population des *villes* ne peut trouver ni obstacle, ni limite dans les droits de cité, ou la classification des citoyens, rien ne peut empêcher que cette foule toujours progressive d'habitans ne concoure, et pendant fort long-temps, sans ordre ni règle, à augmenter le nombre des habitations, à étendre de plus en plus le terrain sur lequel on les élèvera.

Des principes fort différens dans l'antiquité contribuèrent et à maintenir dans certaines bornes l'étendue des *villes* anciennes, et à en fonder de nouvelles. Là où le nombre des citoyens étoit limité par les lois, c'étoit une nécessité que le trop plein de la population, au bout d'un certain temps, fût transféré ailleurs. De là le système de colonisation chez les Grecs, et aussi chez les Romains. Ainsi tout ce qui, dans les usages modernes, augmenteroit indéfiniment une *ville*, servoit à la fondation d'autres cités.

On voit dès-lors que toutes ces *villes* nouvelles n'étant plus les résultats d'élémens fortuits, mais au contraire, de dispositions prescrites et d'opérations calculées, elles purent présenter un système d'ordonnance et de régularité qui, dès l'origine, dut imprimer à leur conformation l'avantage de s'élever, de s'étendre et de s'augmenter sur des plans raisonnés.

Denys d'Halicarnasse observe que les anciens mettoient plus d'attention à choisir des situations avantageuses, que d'ambition à prendre de grands terrains pour fonder leurs *villes*. On ne commençoit pas, même dès le principe, à les environner de murailles; on élevoit des tours à une distance réglée, et l'intervalle qui se trouvoit de l'une à l'autre étoit simplement retranché et défendu par des chariots, par des troncs d'arbres, et par de petites guérites où l'on établissoit des corps-de-garde. Après les cérémonies pratiquées à la fondation des murailles, on tiroit, dans l'enceinte de la *ville*, toutes les rues au cordeau. Le milieu du terrain renfermé dans l'enceinte de la *ville* étoit destiné pour la place publique, et toutes les rues y aboutissoient. On marquoit les emplacemens que devoient occuper les édifices publics, comme les temples, les portiques, le théâtre, le stade, le forum, etc.

Avant de tracer définitivement l'enceinte de la *ville*, on creusoit un fossé circulaire dans lequel on jetoit les prémices de toutes les choses nécessaires à la vie, et chaque citoyen ajoutoit une poignée de terre provenant du pays où il avoit été transplanté. Après cette première cérémonie, on traçoit l'enceinte véritable, avec un soc de cuivre que l'on ajustoit à une charrue attelée d'un taureau blanc et d'une génisse du même poil. Aux endroits destinés à être occupés par les portes, on suspendoit la charrue, et on la portoit sans continuer le sillon. A mesure qu'on

ouvroit le sillon, on y jetoit des fleurs, qu'on recouvroit ensuite de terre. La cérémonie étoit terminée par le sacrifice du taureau et de la génisse.

Tous ces détails nous sont donnés par Varron, Plutarque et Ovide. Nous les avons rapportés comme des témoignages authentiques de l'établissement des *villes* dans l'antiquité, et comme la preuve que le plus grand nombre de ces *villes* étant destinées à décharger les *villes* anciennes de leur excédant de population, elles purent être disposées et construites d'après des principes fixes et des ordonnances régulières.

Ce que les notions des écrivains nous ont appris sur la manière d'établir les plans et les distributions des *villes*, nous est encore confirmé aujourd'hui par les récits des voyageurs qui ont visité les ruines d'un grand nombre de *villes* grecques. Il n'est pas rare de pouvoir encore se retracer leur ensemble et de retrouver la direction des rues, en prenant pour guides soit les debris de leurs portes, soit l'indication de leurs principaux monumens.

Il ne faudroit pas se flatter d'en pouvoir faire autant à l'égard de beaucoup d'autres *villes* antiques qui, comme plusieurs de nos grandes *villes* modernes, subirent, par des causes particulières et la succession des temps, de tels et de si grands accroissemens, qu'aucune espèce d'ordre dans la construction de leurs innombrables bâtimens ne pût en subordonner la disposition à aucun plan. A la tête de ces *villes* on peut citer Rome, que Cicéron nous apprend avoir été composée de quartiers fort serrés, de rues etroites et irrégulières.

Le même orateur nous a donné une description de la *ville* de Syracuse, qui selon lui étoit la plus belle de toutes les *villes* grecques. « D'abord (dit-il) sa situation avantageuse, qui en fait une place très-forte, présente de tous côtés, qu'on y arrive soit par terre, soit par mer, le coup-d'œil le plus magnifique. Ensuite elle a ses ports enfermés entre ses maisons, et sur lesquels on a presque entièrement vue de tous les quartiers. Ces ports, qui ont leur entrée de différens côtés, viennent se réunir et se confondre à leurs extrémités opposées. Le canal étroit qui en forme la communication sépare du reste de la *ville* la partie qu'on nomme l'*Ile*, qui s'y rejoint au moyen d'un pont.

» Cette *ville* est si vaste, qu'on la divise ordinairement en quatre *villes*. La première est l'Ile dont je viens de parler, qui, située entre deux ports dont les eaux l'environnent de toutes parts, s'étend jusqu'à l'embouchure de l'un et de l'autre. C'est là qu'est l'ancien palais d'Hiéron, résidence ordinaire des préteurs. On y voit plusieurs édifices sacrés, deux entre autres d'une magnificence remarquable, savoir, le temple de Diane, et celui de Minerve, le plus richement orné de tous. A l'extrémité de l'île est une fontaine d'eau douce, nommée *Aréthuse;* elle y forme un bassin d'une grandeur extraordinaire rempli de poissons, mais qui seroit entièrement couvert des eaux de la mer, s'il n'en étoit séparé par une digue qui l'en garantit.

» La seconde *ville* se nomme *Acradine*. Elle a un *forum* (ou place publique) immense, de superbes portiques, un prytanée très-décoré, une très-vaste salle d'assemblée du sénat, et un fort beau temple de Jupiter Olympien. Le reste, partagé en différentes portions par une rue très-large qui règne dans toute sa longueur, et par plusieurs autres qui la traversent, est occupé par les maisons des particuliers. La troisième *ville* a pris le nom de *Tyché*, d'un ancien temple qu'on y avoit élevé à la Fortune. On y trouve un gymnase très-vaste et un fort grand nombre d'édifices sacrés. C'est la partie la plus peuplée et la plus fréquentée de toutes. Enfin, la quatrième s'appelle la *Ville-Neuve*, parce qu'elle a été bâtie la dernière. A l'extrémité est un très-grand amphithéâtre; ailleurs, deux superbes temples, consacrés, l'un à Cérès, l'autre à Proserpine, et une très-belle statue colossale d'Apollon Téménite. »

Il paroit que la *ville* de Rhodes fut une des plus belles *villes* antiques. Ce fut pendant la guerre du Péloponèse que les Rhodiens se réunirent en une seule cité, et fondèrent, aux dépens des trois *villes* qu'ils avoient occupées jusqu'alors, la *ville* à laquelle ils donnèrent le nom même de l'île. Ainsi on peut regarder Rhodes comme une *ville* construite à neuf, sur un plan exprès, et dont la beauté fut un effet de l'art.

Strabon nous apprend qu'elle fut l'ouvrage de l'architecte Hippodamus de Milet, celui qui avoit construit pour Athènes les murs du Pirée. Elle avoit, selon cet écrivain, 80 stades de circuit (plus de trois lieues), et pouvoit contenir un peuple immense. Placée à la pointe d'un promontoire qui s'avance vers l'orient, son terrain étoit en pente; l'architecte y conforma son plan, et perça les rues avec tant d'intelligence, que ce qui auroit pu être un défaut devint une beauté. Rhodes, selon Diodore de Sicile, s'élevant en amphithéâtre, tous les yeux étoient frappés de la vue des vaisseaux, et l'on concevoit une haute idée de sa puissance.

Strabon, qui avoit beaucoup voyagé, et qui connoissoit Rome, Alexandrie, Memphis et les cités les plus fameuses de l'Asie, ne peut s'empêcher de leur préférer Rhodes. La beauté de ses ports, dit-il, de ses rues, de ses murs, la magnificence de ses monumens, l'élèvent si fort au-dessus des autres *villes*, qu'il n'en est aucune qu'on puisse lui comparer.

Aristide (*in Rhodiaca*) l'a décrite avec plus de détail, et le tableau qu'il nous en a laissé ne peut qu'en donner la plus grande idée. « Dans l'intérieur de Rhodes, selon lui, on ne voyoit point une petite maison à côté d'une grande; toutes les habitations étoient d'égale hauteur et offroient la même ordonnance d'architecture, de manière que la *ville* entière ne sembloit former qu'un seul édifice. Des rues fort

larges la traversoient dans toute son étendue. Elles étoient percées avec tant d'art, que de quelque côté que l'on portât ses regards, l'intérieur offroit toujours une belle décoration. Les murs, dans la vaste enceinte de la *ville* étant entrecoupés de tours d'une hauteur et d'une beauté surprenantes, excitoient surtout l'admiration. Leurs sommets élevés servoient de phare aux navigateurs. »

Telle étoit la magnificence de Rhodes, qu'à moins de l'avoir vue, l'imagination ne pouvoit pas en concevoir l'idée. Toutes les parties de cette immense cité, liées entre elles par les plus belles proportions, composoient un ensemble parfait, dont les murs sembloient être la couronne. C'étoit la seule *ville* dont on pût dire qu'elle étoit fortifiée comme une place de guerre, et ornée comme un palais.

Vitruve nous a donné l'idée d'un fort bel aspect de *ville*, et d'une disposition aussi heureuse que pittoresque dans ce qu'il rapporte de Mausole, roi de Carie, qui, bien que né à Mylasso, résolut de porter ailleurs la capitale de son royaume. « Il choisit, dit-il, la position d'Halicarnasse, comme présentant une place d'une assiette fort avantageuse, et très-commode pour le commerce, ayant un fort bon port. Ce lieu étoit circulaire, et s'élevoit en forme de théâtre. Mausole destina le terrain inférieur, et plan, à recevoir le *forum* (ou la place publique). Au milieu de la pente sur laquelle le reste de la *ville* étoit construit, il fit pratiquer une grande et large rue. C'est là que fut bâti ce magnifique monument qui fut le tombeau de Mausole, et qui porta son nom, ouvrage placé au nombre des sept merveilles du monde. Au milieu de la citadelle, placée tout au haut, il construisit le temple de Mars, célèbre par la statue colossale acrolythe du dieu, sculptée par Télocharès. Les deux cornes de cette espèce de théâtre formé par la nature, Mausole les destina à recevoir, d'un côté le temple de Vénus, et de l'autre son propre palais. Telle étoit la disposition de ce palais, qu'il avoit vue, du côté droit, sur la place publique, sur le port, et généralement sur tous les remparts de la *ville*. A la gauche il regardoit sur un autre port caché par les montagnes, en sorte que nul ne pouvoit voir ce qui s'y faisoit. Le roi seul, de son palais, pouvoit donner les ordres aux soldats et aux matelots sans que personne le sût. »

Voilà, ce nous semble, les seules notions descriptives de *villes* antiques considérées sous le rapport de leur disposition et de leur aspect, que les écrivains nous aient transmises. En vain en chercheroit-on de semblables dans le Voyage de la Grèce par Pausanias. Ce voyageur embrassa dans son ouvrage trop de parties importantes, et d'un plus grand intérêt que ne le sont des détails pittoresques ou descriptifs, pour qu'on puisse se plaindre qu'il ait négligé de satisfaire, sur le point qui nous occupe, la curiosité de son lecteur. Cet esprit de description, si fort répandu depuis peu dans la littérature moderne, ne paroît guère avoir été du goût des anciens. Dans le fait, rien de plus inutile au fond, parce que rien n'est plus difficile, pour ne pas dire impossible, que de faire passer dans l'imagination, par le seul secours des paroles, une idée claire d'objets, d'effets, de rapports qui doivent s'adresser aux yeux, ou parler à l'esprit au moyen d'un plan dessiné.

C'est effectivement au plan de l'ensemble des bâtimens, des places et des rues d'une *ville*, qu'il appartient de faire juger de ses dispositions, et de nous apprendre si les constructions ont été soumises, dès le principe, à un ordre régulier et symétrique, ou si, résultats primitifs de causes fortuites et de rapports accidentels, l'ordonnance et les distributions de cette *ville* se sont combinées, au gré d'une multitude de convenances isolées et particulières. Or, comme on l'a déjà fait voir, des raisons qui tinrent aux régimes divers et aux constitutions de beaucoup de pays, ayant produit le besoin de *villes* nouvelles, pour les colonies que l'excédant de population obligeoit de fonder, il fut naturel que ces *villes* reçussent, dès leur fondation, l'avantage de se conformer à un plan déterminé.

Mais on se tromperoit si l'on étendoit l'effet de cette circonstance aux autres *villes*. Une *ville* antique, ensevelie il y a près de dix-huit siècles sous les éruptions du Vésuve, a été dans le siècle dernier rendue à la lumière. Je parle de la *ville* de Pompeï dont les principaux édifices et les habitations particulières, en grande partie ruinés dans ce qui formoit leur élévation, est aujourd'hui intacte et visible pour tout ce qui constituoit son plan, en sorte qu'il est plus facile de retracer aujourd'hui cette *ville*, ou du moins ce qui en est découvert jusqu'à ce jour, dans son iconographie, qu'il ne l'eût été lorsqu'elle étoit entière et habitée.

Un architecte français (M. Bibent) s'est livré pendant plusieurs années sur les parties découvertes de Pompeï, et malgré toutes sortes de difficultés et d'obstacles, à relever, avec une entière et précieuse exactitude, les plans fidèles des édifices, des maisons, des places et des rues de cette *ville*. Ce qu'il en a publié peut être au moins le tiers de son enceinte. D'après ce plan, il est aisé de se faire une juste idée de sa disposition élémentaire. Or il est sensible que Pompeï ne fut pas du nombre de ces *villes* qui furent établies sur un plan uniforme. On n'y voit pas une distribution de rues, aboutissant régulièrement de chacune des portes au point central de la place publique, ou de *forum*. On n'y voit pas que les rues transversales aient coupé les autres à angles droits. On n'y voit pas que les grandes rues aient été toutes alignées et tirées au cordeau. Les monumens publics même ne paroissent point avoir servi de point de vue à quelque place importante, à quelque avenue correspondante. Ces monumens au contraire semblent s'être arrangés, comme l'un après l'autre, dans des espaces souvent biais, et s'être adaptés à toutes les sujétions du local. Il est visible que les rues

offrent de ces contours sinueux qui, dans beaucoup de *villes* modernes, attestent le manque de direction donnée par l'autorité aux bâtisses successives que produit le luxe ou l'augmentation de population. Quelques-unes des rues de Pompeï éprouvent des déviations qui toutefois ont lieu par des lignes droites. Les grandes rues sont alignées; mais l'ensemble de la *ville* ne porte aucunement le caractère de régularité que peut seul offrir un plan fait d'avance.

On peut dire, à l'égard des *villes* modernes, qu'on en compte très-peu qui aient eu, dès leur origine, l'avantage d'un semblable plan, et qui ne soient un produit très-incohérent de principes ou divers, ou contraires. On conçoit que cela dut arriver à des *villes* très-anciennes, qui se sont perpétuées, en s'étendant et se modifiant sans cesse, de siècle en siècle, au gré des changemens que le temps amène dans les usages et dans les formes d'une société. Ainsi on peut, dans quelques *villes*, et Paris est de ce nombre, suivre depuis plusieurs siècles l'histoire de leurs progrès, de leurs changemens, de l'accroissement de leur population et de leur richesse, par les agrandissemens des quartiers, par les extensions de terrain, par les changemens de goût survenus dans les constructions publiques et particulières. Plus l'esprit de commerce, si différent de l'esprit de famille, aura fait de progrès dans ces *villes*, plus les habitations particulières, soumises aux spéculations des entrepreneurs de locations, se feront avec économie pour s'accommoder plus facilement aux changemens, que de nouveaux besoins introduiront dans les établissemens mercantiles. Cependant l'accroissement de population qu'amène le commerce exige de la police administrative, que les nouvelles rues acquièrent plus de largeur, que de nouveaux percés multiplient les dégagemens, que les anciennes rues se redressent et s'élargissent graduellement. Ainsi voit-on la même *ville* devenir, par de nouvelles additions de quartiers, comme un composé de plusieurs *villes* en apparence étrangères les unes aux autres.

Peu de *villes* modernes offrent, dans leur disposition élémentaire, les conditions que l'art de l'architecture imposeroit à celles qu'il auroit l'avantage de créer. La capitale de la Sicile (Palerme) est peut-être la *ville* qu'on seroit le plus porté à croire établie, dès l'origine, sur un plan déterminé. Difficilement imagineroit-on une plus grande et plus simple disposition, que celle qui fixa la construction de cette grande *ville* sur deux rues immenses, lesquelles, se coupant dans leur milieu, forment le point de centre de quatre rues, où viennent aboutir toutes les rues secondaires qui les traversent en ligne droite. Lorsque de beaux bâtimens, de grandes constructions, sans aucun mélange de bâtisses communes, bordent de semblables rues, on est tenté de croire que le hasard n'a point été l'auteur d'un pareil plan, et que, succédant à l'antique *Panorma*, la capitale de la Sicile a pu hériter de quelque disposition antécédente ou de quelques-unes de ces traditions qui survivent aux *villes* elles-mêmes, dans des restes de matériaux ou de ruines, témoins toujours subsistans d'un ordre anciennement établi, et que la force de la routine perpétue à l'insu même de ceux qui le suivent.

Il y a, comme on l'a dit, dans les *villes* une beauté d'aspect qui tient à leur emplacement, à leur situation, à la nature du terrain sur lequel des causes quelconques ont favorisé leur érection. Rien en général ne sauroit plus contribuer à ce genre de beautés que la position en forme d'amphithéâtre. Le plus frappant exemple, parmi les créations modernes de ce genre que nous puissions citer, est sans contredit la *ville* de Gênes, où se réunirent toutes les causes qui peuvent faire, de l'assemblage des édifices et des habitations d'une population nombreuse, une sorte de spectacle dont la richesse et la variété sembleroient être le résultat d'une composition pittoresque idéale, plutôt que le produit du besoin et de la nature des choses. Il n'est pas douteux que dès l'origine cette *ville*, construite au fond de son golfe, sur le penchant de la montagne qui le domine, n'ait dû se prêter à toutes les variétés qui produisent d'heureux points de vue. Mais cette simple cause fût restée, comme en beaucoup d'autres positions semblables, stérile pour l'art, si le commerce et le gouvernement de cette *ville* ne l'eussent peuplée d'une multitude de citoyens opulens, jaloux d'étaler leur fortune dans de nobles et grandes constructions de palais, destinés à honorer leur patrie. Ajoutons qu'à une certaine époque, celle du seizième siècle, qui fut l'âge de la belle architecture, la *ville* de Gênes, par un zèle général, appela les plus célèbres architectes, qu'elle chargea des embellissemens qui ont achevé d'ajouter le mérite de l'art aux avantages de la nature. Gênes est la seule *ville* qui semble nous rappeler la description mentionnée plus haut de l'antique Rhodes. On peut effectivement en dire aussi, qu'on n'y *voit pas une petite maison à côté d'une grande*, que *ses habitations d'une égale hauteur offrent la même ordonnance*, etc.

Aristide, comme on l'a vu, dit encore de la *ville* de Rhodes qu'elle semble, par l'uniformité décorative de *ses constructions, ne former qu'un seul édifice*.

On pourroit, je pense, faire de cette particularité une application à la *ville* de Turin. Cette capitale ayant été dévastée par les divers sièges qu'elle avoit soufferts au commencement du dernier siècle, fut rebâtie depuis ce temps, et on peut dire qu'elle est presque entièrement neuve. Elle est certainement, entre toutes les *villes* d'Italie, ce pays le plus riche de l'Europe en belles *villes*, la *ville* sinon la plus belle par l'architecture, du moins la plus remarquable par la grandeur de ses dispositions, la symétrie et la régularité de ses bâtimens. On adopta dans sa reconstruction la pratique déjà mise en usage à Bologne, à Padoue et ailleurs, des portiques ouverts

aux rez-de-chaussées des maisons, ce qui offre aux gens de pied une circulation commode et abritée le long de toutes les rues. Cette méthode se trouva fort heureusement soumise, dans un plan entièrement neuf, à une parfaite uniformité. Dans les grandes rues surtout, les portiques ont contribué à donner à l'extérieur des maisons une apparence monumentale, qui semble ne faire de toute une façade de rue qu'un seul grand édifice. Toutes les rues sont alignées et se croisent en angles droits; elles partagent la *ville* en cent quarante-sept carrés plus ou moins grands, appelés *centrade*. Nulle *ville*, à vrai dire, n'a un aspect plus grandiose, par la juste proportion qui règne entre la hauteur des édifices et la grande largeur des rues. Aucune autre, très-certainement, n'auroit eu sur elle aucun avantage, si la beauté de l'architecture eût répondu à la magnificence de sa disposition. Mais, quoiqu'on ne puisse pas reprocher au style de ses bâtimens les vices de mauvais goût, et ces bizarreries qui avoient précédemment, à cette époque, corrompu les principes de l'art de bâtir, on est toujours forcé de regretter qu'une aussi belle occasion n'ait pas coïncidé, comme à Gênes, avec l'époque du beau siècle des arts.

Quelque mérite, en effet, qu'il faille reconnoître, soit à Turin, soit ailleurs, dans la commodité, la régularité, la disposition symétrique, et autres qualités dont une *ville* peut vanter les avantages, sous le seul rapport d'une beauté matérielle qu'on ne contestera pas, nous croyons cependant que l'uniformité, lorsqu'elle est portée jusqu'à un certain point dans l'ensemble des constructions d'une *ville*, perd très-promptement de sa valeur, quant au plaisir des yeux, et même de l'esprit. Une *ville*, comme nous l'avons déjà dit, peut à la rigueur être considérée comme le plus grand de tous les ouvrages de l'art de bâtir; et à cet égard on peut théoriquement en juger les résultats sur une grande échelle, de la même manière qu'on en apprécie les œuvres dans de moindres dimensions. Or, si dans un bâtiment isolé, le goût exige de l'architecte le mélange de l'unité avec la variété, c'est-à-dire que les parties, quoique liées au tout, ne se trouvent point soumises à des rapports de mesure ou de forme tellement identiques que l'œil n'ait à y voir qu'une seule mesure et une seule forme, comment n'en seroit-il pas de même de la bâtisse entière d'une *ville?* Il n'y a personne qui n'ait éprouvé, dans quelques *villes* dont on vante cette uniformité qui dégénère en unisson, combien ce premier sentiment d'admiration fait promptement place à l'indifférence et à l'ennui; or cet effet est celui que produisent toutes les *villles* qui ont été construites tout à la fois d'après un modèle convenu, et il est impossible de ne pas l'éprouver à Turin.

On peut donc avancer que la beauté d'une *ville*, envisagée sous le rapport des impressions qu'on reçoit de l'ensemble de sa structure, tient beaucoup moins qu'on ne seroit tenté de le croire, à la symétrie et à l'entière régularité. Disons encore que, comme produit de l'architecture, la plus belle *ville*, pour l'homme de goût, sera celle qui renfermera les plus belles productions du génie de cet art. Or, les beautés que l'art peut produire comportent les plus nombreuses différences. Le même artiste imaginera de cent façons diverses les façades des palais, des monumens et des maisons ordinaires. Palladio en a fait sans nombre, et ne s'est jamais répété; et l'on ne sauroit choisir entre ses variétés. Qu'une *ville* nous présente dans ses nombreuses constructions autant de conceptions variées des maîtres de l'art, jamais on n'épuisera les sensations diverses que fera naître la comparaison de ces ouvrages. D'un seul coup-d'œil, on a tout vu dans une *ville* comme Turin, puisqu'une maison, une rue, une place, ne sont que la redite exacte d'une autre place, d'une autre rue, d'une autre maison.

Nous croyons que ces considérations doivent trouver une preuve et un témoignage encore plus frappant dans la *ville* la plus grande de l'Europe, et qui jouit, à un degré beaucoup plus étendu, de l'avantage matériel d'une régularité et d'une symétrie parfaite, dans toutes les parties de ses nouvelles dispositions. On veut parler de la *ville* de Londres, dont le mémorable incendie de 1666 consuma la plus grande partie. Cet accident donna lieu au projet de la rebâtir sur un plan tout-à-fait neuf, et dans lequel tout fut soumis à la plus exacte régularité. L'architecte Wren (*voyez* ce nom) s'occupa de ce projet, et il le conçut avec toutes les conditions que peuvent exiger, d'une part, les idées de salubrité, de dégagement et de commodité qu'on pouvoit desirer; de l'autre, l'esprit de symétrie et d'uniformité auquel il est, on doit l'avouer, fort difficile de ne pas se soumettre, quand il s'agit d'opérer en plan et en l'absence de toute sujétion. Londres devint donc, par l'effet d'une reconstruction simultanée sur des lignes ordonnées par avance, le plus grand assemblage qu'on puisse imaginer de rues également larges, tirées au cordeau, et d'autres rues qui, dans la même proportion, les coupent à angles droits, de places également alignées, et toutes semblables. Il ne pouvoit pas être question, pour une aussi grande population toute composée de marchands, de construire des maisons et des palais dont l'architecture auroit orné les façades et varié les ordonnances. Londres ne pouvoit être qu'une *ville* de boutiques, et les quartiers même destinés aux classes plus élevées devoient, par une sorte d'hypocrisie politique, n'offrir aucune apparence de supériorité. Il faut dire encore que le pays est privé de pierres propres à la construction. La nouvelle police de la *ville*, lors de sa reconstruction, ordonna seulement que les devantures des maisons seroient en briques.

On ne peut sans doute qu'admirer, dans cette immense cité, l'ordre, la propreté, la régularité, la

commodité des trottoirs et de tous les établissemens qui contribuent aux agrémens comme aux besoins de la vie. On y est frappé de l'immensité, du nombre des quartiers, des grandes places, qui sont à la fois des objets de salubrité et de magnificence. Il y a enfin dans l'ordre porté au plus haut point, une sorte de beauté qui ne peut que satisfaire la raison, et l'on est loin de prétendre que cette beauté de la raison ne doive pas se mettre au nombre de celles que les arts, et surtout celui de l'architecture, doivent réunir Mais il arrive aussi dans ce genre comme dans les autres : toute qualité, lorsqu'elle est seule et devient exclusive, cesse bientôt de produire son effet. Or voilà ce que fait éprouver cette immense uniformité de la *ville* de Londres, où la même rue, la même facade de maisons, le même genre de construction semblent vous placer toujours dans le même lieu, en face de la même bâtisse ; où, à un très-petit nombre de monumens près, l'impression d'aucun art ne se fait sentir; où enfin un triste et monotone niveau semble s'appesantir sur vous de tout le poids de cet ennui qui (dit le poète) *naquit un jour de l'uniformité.*

Il y a, comme on le voit, fort peu de conseils à donner en cette matière. Les *villes*, en effet, du moins presque toutes, se font d'elles-mêmes, et malgre quelques exemples de *villes* modernes construites d'après des plans donnés, il faut encore se garder de croire qu'une bonne distribution de rues et de quartiers suffise à la beauté de celles qui auront eu l'avantage d'une semblable origine. Une multitude d'autres causes physiques, politiques, morales et accidentelles influent, d'une manière très-diverse, sur leur destinée. En parcourant donc ce que les exemples anciens ou modernes nous apprennent ou nous montrent à ce sujet, nous n'avons eu d'autre intention que de mettre certains faits bien connus, dont chacun peut tirer des conséquences, à la place de règles impossibles à établir, puisqu'elles seroient sans application probable au plus grand nombre des *villes*. Encore une fois, on peut dire par où et par quoi, et sous quel rapport une *ville* est belle. Mais une *ville* n'étant point, dans la réalité, un ouvrage qui suppose, soit un auteur, soit un modèle, soit un principe ou un régulateur constant, il ne sauroit se donner à cet égard une véritable théorie.

Cependant plus d'un architecte a exercé son imagination à créer une sorte de *specimen* ou de programme de ce qu'on pourroit appeler l'idéal d'une *ville*, où il s'est plu à rassembler tous les élémens d'où dépendroient les beautés de l'art, le choix des monumens, les commodités locales et les convenances spéciales d'une bonne police.

Le plus célèbre essai de ce genre est celui de l'architecte florentin Ammanati. Il composa un ouvrage considérable intitulé *la Citta* ou *la Ville*, qui renferme les plans et les dessins de tous les grands édifices propres à embellir une cité, en commençant par des projets de portes. Viennent ensuite ceux des palais du prince, de l'hôtel-de-ville, etc. ; ceux des temples, des fontaines, de la bourse, des théâtres, des ponts, des places publiques. Cet ouvrage fut dispersé après lui et entièrement égaré pendant quelque temps. Une partie fut retrouvée et alloit être débitée dans une vente, sans être appréciée pour ce qu'elle valoit, et reconnue pour ce qu'elle étoit, lorsque le célèbre Viviani recueillit ces précieux fragmens, en leur restituant le nom de leur auteur. Ils passèrent de ses mains dans celles du sénateur Luigi de Riccio, amateur éclairé, qui les fit relier en deux volumes.

Quelques idées empruntées à certains projets de ce genre compléteront ce qui nous paroit devoir suffire, dans un ouvrage de théorie, aux notions générales qu'il comporte.

Mettant à part des avantages qui peuvent constituer la beauté d'une *ville*, celui que la nature des lieux peut seule lui donner, et qui consiste dans le site, l'exposition ou la forme des terrains sur lesquels elle sera bâtie, on peut réduire à trois les conditions que le goût exigera, et qui devront remplir tout ce qu'on doit désirer à cet égard. Ces trois points, d'où résulteront la beauté et la magnificence d'une *ville*, se rapportent donc à ce qui regarde : 1° ses entrées ; 2° ses rues ; 3° ses édifices.

Rien d'abord ne donne une plus haute idée d'une *ville* que ce qui constitue ses abords et ses entrées. Si une *ville* est environnée de murailles, il conviendra que chacune de ses portes aboutisse, soit à une grande place, soit à quelque rue principale. Il seroit difficile de citer sur cet objet une plus belle entrée de *ville* que celle de Rome moderne, par la voie Flaminienne. La porte qu'on appelle *del Popolo*, s'ouvre sur une vaste place dont le centre est orné d'un obélisque égyptien et d'une fontaine. Trois grandes rues formant la patte d'oie, s'ouvrent à la vue du spectateur. Deux coupoles, avec un péristyle en colonnes s'adossent à chacune des deux pointes formées par la réunion de trois rues qui debouchent sur la place. Cette entrée a été depuis quelques années rendue, et plus régulière dans son ensemble, et singulièrement améliorée par des travaux de terrasse qu'on y a pratiqués. Voilà une de ces beautés d'entrée de *ville* qu'il n'est permis que de faire remarquer, sans qu'on puisse en prescrire l'imitation.

Si toutes les *villes* n'ont point reçu de causes antécédentes la possibilité d'un semblable développement, toujours peut-il être facile d'y pratiquer, soit des portes plus ou moins décorées d'architecture, soit des dispositions régulières dans les constructions qui environnent leurs entrées, soit même des espèces de portes en arc de triomphe, comme on en voit à beaucoup de *villes* antiques murées, et qui offroient deux ouvertures, l'une pour ceux qui entroient, l'autre pour ceux qui sortoient.

Les entrées d'une *ville*, surtout si elle n'est pas

murée, peuvent toujours devenir la place la plus convenable à certains monumens honorifiques. Il seroit convenable encore que des avenues plantées d'arbres annonçassent la porte d'entrée; mais surtout qu'une rue bien alignée aboutisse à chaque porte, et donne accès dans l'intérieur de la *ville*.

Toute *ville* est un ensemble de rues que bordent les maisons et les édifices publics. Le percement et la distribution des rues, leur étendue, leur largeur et leur multiplication, sont les objets qui importent le plus à la beauté, à la commodité et à la salubrité d'une *ville*. Sans aucun doute, il est à désirer que les rues soient percées en ligne droite; mais cette disposition, lorsqu'on a la facilité de l'établir, doit être subordonnée à certaines considérations. Vitruve nous apprend qu'on se doit garder de percer les rues d'une *ville* de manière qu'elles soient exposées dans toute leur étendue à l'action de certains vents ou malsains ou dangereux, et il recommande que dans le plan qu'on tracera d'une *ville* on ait soin de soustraire leur ouverture et leur direction aux influences de certains vents. Il veut qu'on les distribue, autant les grandes que les petites qui les traverseront, en les coupant de façon à éviter l'influence des vents pernicieux, selon chaque climat.

Quoique l'alignement fasse la beauté d'une rue en plan, il faut se garder de croire que la même propriété doive s'appliquer à l'élévation des bâtimens. On préfère de beaucoup, dans une rue, les variétés de hauteur entre les maisons. Mais on ne dissimulera point qu'il est singulièrement avantageux que chaque édifice et chaque maison se terminent par la ligne droite d'un couronnement quelconque; c'est à cela que le plus grand nombre des *villes* d'Italie doivent la grandeur et la noblesse de leur effet. Les *villes* qui manquent de cette pratique offrent nécessairement dans la disparité, surtout de leurs élévations, une image de désordre et de confusion qui blesse la vue. La *ville* de Naples doit à l'usage universel des terrasses qui terminent toutes les bâtisses, un autre désagrément : le petit mur d'appui qui borde chaque terrasse sur la rue, ne présentant qu'une simple ligne droite, sans aucune avance, sans profil et sans saillie, donne à chaque maison l'apparence d'un édifice qui n'a point été terminé.

L'étendue et la largeur des rues contribue, plus qu'on ne peut le dire, à la beauté d'une *ville*. Leur étendue donne à celui qui les parcourt le plaisir d'une succession de monumens, de points de vue et d'objets variés; leur largeur met les bâtimens dans le cas de produire tout leur effet, par la reculée qui s'offre au spectateur. Dans plus d'une *ville* d'Italie, à Rome même et à Florence, on est souvent dans le cas de regretter que des monumens de la plus belle architecture ne puissent être admirés d'un point de distance convenable.

On met la multiplicité des rues au nombre des avantages qu'il convient de procurer à une *ville*, soit pour l'économie du terrain qui se trouve souvent perdu dans ce qu'on appelle les *îles de maisons*, soit pour la facilité des communications et des dégagemens.

Généralement on doit désirer que le plan d'une *ville* soit disposé de manière que sa magnificence se subdivise en une infinité de beautés particulières et toujours diverses. Il faudroit qu'en parcourant tous les quartiers l'un après l'autre, chacun pût offrir, dans un même système d'unité, des spectacles diversifiés par les monumens de tout genre qui orneroient ses places, qui offriroient des aspects, soit d'élégance, soit de richesse, en colonnades, en portiques, en péristyles, en masses tantôt simples, graves et solides, tantôt agréables et pittoresques. Londres, dans le grand nombre de ses vastes places (squarre), jouit d'une partie de l'avantage dont on parle. Il est fâcheux que le mérite des élévations ne réponde point à la grandeur des espaces, et que les richesses de l'art n'aient pas pu trouver dans tant et de si beaux emplacemens l'occasion de leur donner et d'en recevoir la valeur qui leur convient. Mais toutes sortes de causes ont empêché cette grande *ville* de briller par l'architecture.

L'architecture cependant, dès qu'il s'agit de beauté dans une *ville*, doit être mise au premier rang des causes et des moyens qui la produisent. Quand on se forme une juste idée de cet art, et qu'on envisage toute l'étendue des propriétés qu'il embrasse, on voit d'abord qu'étant avant tout principe d'ordre, de régularité, de symétrie, d'eurythmie, c'est de lui que, sans le savoir quelquefois, la bonne police et l'administration des villes empruntent leurs dispositions et leurs plus sages règlemens.

Par exemple, c'est l'architecture qui apprend à donner des bornes au trop grand surhaussement des maisons, et le bon goût, si on en écoutoit les conseils, viendroit à l'appui du bon ordre pour fixer les proportions que la beauté des rues sollicite, aussi bien que la salubrité. L'architecture, si on consultoit plus souvent ses intérêts, s'opposeroit à ce que l'on élevât des bâtimens publics dans des emplacemens trop serrés, et qui, incommodes par leur situations, privent la *ville* de l'aspect heureux dont sa décoration tireroit parti.

C'est l'architecture qui donne de loin aux *villes* l'apparence de grandeur et de magnificence qui annonce leur puissance. La beauté des édifices n'existe pas seulement pour leur intérieur; ces grands monumens que l'art élève au-dessus des autres bâtimens forment les beaux points de vue qui enchantent les yeux, et sont, tant au dedans qu'au dehors, l'objet d'un spectacle toujours nouveau.

On ne sauroit sans doute prétendre que toute construction particulière soit un ouvrage proprement dit d'architecture, quoiqu'il n'y ait rien de simple et d'économique qui ne puisse participer à quelqu'une des beautés de cet art. Mais le moyen d'obtenir plus

ou moins cet effet consisteroit, de la part des grands, des riches et des gouvernemens, à n'élever ni palais, ni monumens publics, ni constructions importantes, que selon les grands principes de l'art, et d'après les exemples des grands maîtres. Naturellement les moyennes et les petites constructions recevroient de ces beaux ouvrages une influence qui épargneroit ces contrastes et ces disparates qu'on voit régner, dans plus d'une *ville*, entre le goût général des habitations, et celui de quelques édifices que le manque d'une communauté de style et de caractère semble réduire au tort qu'ils ont d'être des exceptions.

Quelques *villes* d'Italie peuvent venir à l'appui de cette observation. Généralement, dans les *villes* que chacun désigne sans qu'on les nomme, l'architecture eut un empire très-puissant; elle le dut à l'ambition de toutes les familles riches et puissantes, et au désir qu'eurent les plus grands personnages, de perpétuer leur souvenir et leur nom par de belles et solides habitations. De là ce nombre infini de beaux palais, de masses imposantes, de constructions grandioses et ornées de toutes les richesses de l'architecture; de là ces belles devantures, où tous les ordres de l'architecture offrent encore aujourd'hui les modèles qu'imitent les artistes, et sur lesquels ils forment leur goût. Mais on a déjà observé que les palais, qui font la beauté de ces *villes*, sont construits de manière à devenir le principal ornement des rues et des places. Au contraire, selon le critique à qui j'emprunte cette remarque, on a vu d'immenses quartiers de Paris se composer presque entièrement de riches hôtels, qui n'ont pu contribuer à la beauté des aspects dont on parle, et cela fut dû à l'usage de construire les hôtels au fond des cours; en sorte que tout leur effet est nul sur les rues que bordent uniquement les portes qui donnent entrée dans les cours. Le critique dont je parle auroit voulu que l'autorité s'opposât à ce genre de disposition. Ce vœu est sans doute celui d'un grand amateur d'architecture; mais comme il y a sûrement beaucoup d'autres choses préférables dans une *ville* à la beauté matérielle de ses bâtimens, et qu'une de ces choses doit être la liberté de se loger comme on veut, pourvu qu'on ne nuise point à la liberté d'autrui, je pense qu'il faut se contenter en ce genre d'énoncer ces sortes de considérations, et de n'invoquer à leur appui d'autre autorité que celle du goût.

VINDAS, s. m. Machine composée de deux tables de bois et d'un treuil à plomb nommé *fusée*, qu'on tourne avec les bras, et qui sert à traîner les fardeaux d'un lieu à un autre.

VINTAINES. (*Voyez* Cable.)

VIS, s. f. Ce mot appartient proprement à l'art de la serrurerie ou de la menuiserie, quant à la fabrication de l'objet qu'on appelle de ce nom. L'objet appartient à un très-grand nombre de métiers, de machines, qui en font emploi.

La *vis* est donc une pièce ronde, soit en métal, soit en bois, cannelée en ligne spirale, et qui entre dans un écrou qui est cannelé de la même manière. On observe que le filet des *vis* en bois est ordinairement angulaire, tandis que celui des *vis* en métal est le plus souvent carré.

La fabrication et l'emploi des *vis*, dans les machines et les instrumens mécaniques, comportent beaucoup de variétés; et aussi leur a-t-on donné beaucoup de noms divers, que nous ne rapporterons point en détail; nous nous bornerons aux dénominations des deux sortes de *vis* les plus importantes.

Ainsi on appelle *vis sans fin* une *vis* dont les pas engrènent dans une roue, et qui est tellement fixée entre deux points, qu'elle tourne sur son axe sans pouvoir avancer ni reculer comme les *vis* ordinaires. On l'emploie dans plusieurs sortes de machines. On appelle *vis d'Archimède* une *vis* composée d'un canon appliqué autour d'un cylindre ou noyau incliné à l'horizon. Quand elle agit, l'extrémité inférieure du noyau tourne dans une crapaudine, et l'autre dans un collier. On a imaginé d'employer la *vis d'Archimède*, mue par le vent, au dessèchement des marais, à l'arrosement des prairies, à l'épuisement des fondations.

On a donné dans l'architecture le nom de *vis* à certains objets, à certaines parties de construction, dont la forme et l'exécution semblent être une imitation d'une *vis* et en reproduire l'idée. C'est par suite de cette analogie de ressemblance qu'on dit:

Vis de colonne. C'est ainsi qu'on appelle le contour en ligne spirale du fût d'une colonne torse. (*Voyez* Torse.) Ce contour a lieu, soit que le fût même de la colonne se trouve tordu, soit que le fût restant rectiligne on l'orne avec des cannelures qui, au lieu d'être tracées perpendiculairement, décriront à l'entour les circonvolutions d'une ligne spirale.

Vis d'escalier. On donne ce nom à la configuration d'un escalier construit en rampe spirale. Il y en a ainsi de simples et de doubles. On en fait dans plus d'un système, soit que les marches, soutenues par leur queue dans les murs de cage, portent chacune leur collet, qui forme un cercle vide; soit que les marches tournent autour d'un noyau aplomb et qui porte de fond. (*Voyez*, sur les diverses sortes d'escaliers à *vis*, le mot Escalier.)

VISITE, s. f. Se dit de l'examen que des experts font d'un lieu où l'on veut bâtir, ou de quelque ouvrage contentieux, pour en faire leur rapport à l'autorité, ou pour procéder à l'estimation d'une bâtisse, s'il y a lieu.

VITRAGE, s. m. Terme général par lequel on

exprime l'ensemble de toutes les parties vitrées d'un local ou d'un bâtiment.

Le *vitrage* est devenu dans l'architecture moderne un objet important, et dont il n'étoit guère possible que l'architecture antique s'occupât, parce qu'il n'est guère probable qu'elle en ait eu besoin. Ce n'est pas que les anciens n'aient pratiqué d'abord, par l'emploi des pierres spéculaires, et ensuite par celui du verre, plus d'un moyen de clôture pour les intérieurs, et plus d'une méthode propre à y introduire la lumière. (*Voyez* FENÊTRE, SPÉCULAIRE.)

Cependant beaucoup d'usages nouveaux ont nécessité, chez les modernes, des pratiques de clôture et d'éclairage qui ne durent point être connues des anciens. La différence des religions, des climats et des mœurs, devoit influer de plus d'une manière sur certaines institutions, telles, par exemple, que celles des édifices sacrés. On voit tout d'un coup comment le plus grand nombre des temples païens n'avoit besoin que de la lumière de la porte, et comment une seule ouverture dans le comble des plus grands, pouvoit suffire à des *naos* dont la dimension intérieure approchoit à peine de celle de nos plus petites églises. On sait en outre que l'intérieur des temples antiques n'étoit ni capable de recevoir, ni destiné à contenir la multitude; que toutes les cérémonies du culte étant extérieures, le contraire de ces usages dût amener, dans le christianisme, les plus grandes diversités. Or, une des plus importantes et des plus sensibles consiste dans l'immensité des intérieurs d'églises, comparés aux plus grands des plus vastes temples païens. Le mot *église* signifie assemblée. Il fut donc indispensable de procurer à d'aussi considérables réunions, avec une étendue de local proportionné dans toutes ses dimensions, de grandes et nombreuses ouvertures pour la lumière.

Les églises gothiques offrirent, par la nature seule de leur construction, et dans la procérité de leurs élévations, des fenêtres immenses et multipliées. L'usage des vitraux coloriés par assemblages donna encore plus de vogue à ce grand système de *vitrage*, qui devint, dans le fait, une des principales décorations des intérieurs. Ce système de *vitrage* tient, en quelque sorte, à la construction des meneaux en pierre qui divisent les vides des arcades supérieures, lesquelles se trouvèrent converties en fenêtres. Il tient au genre d'assemblage des montans et traverses de fer qui reçoivent les compartimens des vitres, et leur donnent une très-grande solidité. C'est à ce système de *vitrage* qu'on doit ces belles roses qui ornent ordinairement, dans les églises gothiques, les deux parties supérieures des bras, ou de ce qu'on appelle la croisée de l'édifice, assemblage très-agréable de croisillons et de nervures de pierre, dont les intervalles sont remplis de toutes sortes de vitraux diversement coloriés.

Vitrage se dit aussi, par une locution générale, pour exprimer, dans un intérieur quelconque, une division de deux pièces, formée par une clôture en verres.

VITRAIL, s. m. On pourroit regarder ce mot comme tout-à-fait synonyme du précédent, si ce n'est que le premier semble embrasser quelque chose de plus général, soit comme regardant l'art d'employer le verre et les vitres à fermer les ouvertures des édifices, soit comme comprenant dans son ensemble les parties dont il se compose. Or, ces parties sont précisément les compartimens de verre qui, scellés et ajustés dans des cadres quelconques, forment ce qu'on peut appeler des *vitraux*. Le *vitrail* effectivement diffère de la *vitre*, comme un tout diffère de ses parties.

On use plus fréquemment du mot *vitrail* au pluriel qu'au singulier; celui-ci paroît être plutôt technique. Mais on dira d'une église qu'elle a de beaux *vitraux*, que les *vitraux* de tel monument sont un ouvrage de tel ou tel siècle.

VITRE, s. f., de *vitrum*, qui veut dire verre. On donne ce nom à des carreaux ou plaques de verre, de toutes formes et de dimensions différentes, dont on remplit les espaces plus ou moins grands, que forment les montans ou les traverses des châssis, le plus souvent en bois, qui servent à fermer les ouvertures des fenêtres. La *vitre* sert ainsi de clôture, et en même temps qu'elle intercepte l'action de l'air extérieur, elle laisse passage à la lumière dans l'intérieur des chambres et des appartemens.

Nous avons eu déjà occasion de faire voir que l'usage du verre remonte à la plus haute antiquité. Les textes des plus anciens écrivains et les restes nombreux d'ouvrages les plus antiques en verre, ne sauroient permettre d'en douter. (*Voyez* VERRE.) Il ne paroît pas qu'il en ait été de même des carreaux de verre appliqués aux châssis des fenêtres. Au mot PIERRE SPÉCULAIRE nous avons rendu compte de quelques-unes des causes qui rendirent moins nécessaire qu'on ne pourroit le croire, chez les anciens, l'usage des carreaux de *vitre*. Beaucoup de matières équivalentes en tenoient lieu quant à la transparence; et, à l'égard de la clôture que produit aussi la *vitre*, chacun sait par combien de sortes d'objets on peut y suppléer, et combien la différence des mœurs et du climat rendoit les intérieurs des maisons moins susceptibles de certains agrémens et des commodités qu'exigent aujourd'hui, et dans nos pays, la manière de vivre et les usages de la société.

Cependant il paroît qu'au temps de Sénèque l'usage des carreaux de *vitre* devint usuel dans les maisons. C'est à peu près vers son époque, et même plus tard, que les villes d'Herculanum et de Pompei furent ensevelies sous les différentes éruptions du Vésuve. Or, on a trouvé dans les ruines de cette dernière ville, non-seulement des carreaux de *vitre*, mais même des châssis de métal avec leurs *vitres*.

Nous voyons, par une multitude de passages et d'autorités historiques, les carreaux de *vitre* employés dans le moyen âge, et devenir, par le secours de la peinture sur verre, les matériaux usuels de ces grands vitrages, dont les plus anciennes de nos églises virent orner les grandes ouvertures de leurs fenêtres.

VITRES (PEINTURE SUR). A l'article PEINTURE SUR VERRE (*voyez* VERRE), nous avons fait connoître dans le travail que nous a communiqué sur cet art M. Brongniart, membre de l'académie des sciences, et le plus expérimenté de tous nos savans en cette matière, quels sont les divers procédés de ce genre de peinture, ce qu'on devoit penser des préjugés qui règnent à cet égard sur la supériorité des anciens, et à quel degré de perfection les tentatives modernes ont porté les moyens de renouveler, si on l'encourageoit, cette sorte de peinture décorative.

L'article présent n'aura pour objet que de rechercher les causes qui donnèrent autrefois la vogue à l'emploi de la *peinture sur les vitres* des fenêtres, les causes qui en ont amené la désuétude, et ce qu'on peut encore se promettre du renouvellement de cet usage.

Et d'abord, nous croyons pouvoir avancer que l'antiquité grecque ou romaine ne connut ou n'employa point ce genre d'ornement dans les édifices. Non qu'on veuille nier que les anciens dont nous parlons, plus habiles qu'on ne le croit d'ordinaire dans le travail du verre, aient ignoré le secret de le colorer. (*Pour ne pas alonger inutilement cet article de citations archéologiques, nous renverrons le lecteur à l'article* VERRE *du Dictionnaire d'antiquités de l'Encyclopédie, où de nombreuses autorités déposent du savoir des anciens en cette partie.*) Il n'y a d'ailleurs personne qui ne sache à quel point le travail des mosaïques employa les émaux, c'est-à-dire des cubes de verre colorié dans la pâte.

Nous avons fait voir par quels moyens habituels les anciens suppléèrent, dans leur *specularia*, aux carreaux de vitre (*voyez* FENÊTRES, SPÉCULAIRE), qui, à ce qu'il paroît, si l'on en croit un passage de Sénèque (lettre XC), ne furent guère en usage à Rome que de son temps. Faut-il restreindre à Rome la notion de cet écrivain? On seroit tenté de le croire, ou de penser au moins qu'il entend parler, non de l'invention des carreaux de vitre, mais de leur application aux fenêtres devenue plus générale, au lieu de la pierre spéculaire, à laquelle les mots *perlucente testâ* ne semblent pas convenir. Des carreaux de vitre montés sur un châssis métallique, et retrouvés dans la petite ville de Pompei, ensevelie sous les cendres du Vésuve l'an 79 de notre ère, semblent devoir prouver que l'usage dont parle Sénèque étoit répandu ailleurs qu'à Rome.

Quelque opinion qu'on se forme de l'usage des *vitres* dans l'antiquité, et tout en reconnoissant que, vu la grande pratique des anciens dans le travail du verre, aucune raison fondée sur la difficulté d'obtenir de cette matière, des tables ou des carreaux, ne put en rendre l'emploi ni rare ni dispendieux, il sera toutefois permis de douter qu'ils aient essayé d'appliquer à leurs vitreaux des verres coloriés, encore moins des verres peints ou ornés de peinture, selon le vrai sens de ce mot.

En distinguant soigneusement, en ce genre, les verres qu'il faut appeler *teints*, plutôt que *peints*, c'est-à-dire les verres coloriés à la verrerie, dans la pâte, d'avec les verres peints, c'est-à-dire qui reçoivent des couleurs superposées et que l'action de la chaleur y incorpore, il est assez naturel de penser que vers les derniers siècles, ou ceux du Bas-Empire, à Constantinople surtout, la grande pratique de la mosaïque en émaux, auroit pu propager le goût de certaines marqueteries en petits morceaux de verre coloriés dans la pâte.

Ce goût s'est encore conservé dans ce pays jusqu'à notre temps, et contribue aujourd'hui à former les enjolivemens des vitraux dans les intérieurs des maisons. Mais quel qu'ait pu être l'emploi de ce goût d'ornement dans le Bas-Empire, il est tout-à-fait invraisemblable que l'art de peindre en grand sur des vitraux, art difficultueux et dispendieux, ait trouvé alors les occasions de se propager, en supposant qu'on l'eût connu.

Il paroît probable que ce sera la construction des églises chrétiennes qui aura fait accueillir ce genre d'ornement. La grandeur des fenêtres et des vitraux que ces églises demandèrent, l'aura d'autant plus naturellement favorisé, que dans cette entière décadence du dessin et des arts d'imitation, beaucoup de procédés techniques et métallurgiques, ne laissoient pas de survivre par les routines des ateliers. Les autorités positives nous manquent pour constater quel peut être, jusqu'aux siècles qui virent élever dans le moyen âge les églises gothiques, l'état des procédés propres à faire des vitraux en verre de couleur.

Mais vers le douzième siècle furent commencées d'être construites en pierre, dans toute l'Europe chrétienne, ces nombreuses et vastes églises, qui, selon toutes les apparences, remplacèrent d'anciennes constructions en bois. A cette époque, toute idée d'art et de peinture avoit disparu, excepté dans ces sortes de travaux de manufacture que les corporations ouvrières de ce temps pratiquoient et perpétuoient. La *peinture sur vitres* fut de ce nombre. Elle continua d'être appliquée, soit en ornemens, dans les compartimens des grandes rosaces, et dans les encadremens, soit en compositions de figures dans les panneaux des grandes fenêtres, qui furent ainsi converties, si l'on peut dire, en tableaux.

Ces tableaux, dont quelques belles substances colorantes faisoient le charme, et dont le soleil ou la

clarté du jour faisoit l'effet, étoient composés d'une multitude de petites pièces de verre, les unes coloriées dans la verrerie, les autres revêtues de couleurs superposées, et réunies comme un travail de marqueterie, par de petites bandes de plomb, ou affermies par de petites tringles de fer. Mais la hauteur où étoient ces vitraux, et la distance d'où on les voyoit, rendoient peu sensibles ces sortes de ligamens, qui, en interrompant la continuité des parties, seroient un grave inconvénient, vus de près, et surtout dans des ouvrages soumis aux convenances d'une véritable imitation. Il n'étoit d'ailleurs question, pour le goût de ces temps, et en raison des connoissances d'art répandues alors, que de plaire aux yeux, par un mélange brillant et varié de toutes sortes de configurations coloriées.

Or, on ne sauroit nier que ce spectacle de vitraux coloriés n'ait été, dans les églises gothiques, un de leurs principaux mérites, et n'ait contribué, par un effet mystérieux, à produire des impressions conformes aux sentimens religieux. Ce genre de décoration, né avec le système de la bâtisse gothique, devoit, dans chaque pays, subsister autant que le goût auquel il avoit été approprié.

La renaissance des arts de l'antiquité, c'est-à-dire du goût de la véritable imitation, devoit, en ramenant l'architecture et la peinture aux principes de l'ordre et de la vérité naturelle, discréditer l'emploi d'un genre et d'un procédé de peinture, plus soumis à la pratique routinière des manufactures, qu'au talent et au génie de l'artiste. La peinture renaissante en Italie s'empara de nouveau de la décoration des églises. Aussi voyons-nous dès le quinzième siècle disparoître la *peinture sur vitres*, malgré les améliorations qu'elle avoit elle-même éprouvées.

La France suivit, mais plus tard, et plus lentement, le mouvement imprimé, en Italie, à tous les arts d'imitation. Le goût gothique beaucoup plus répandu par l'architecture, et surtout par celle des églises, n'y fut réellement déraciné que dans le dix-septième siècle. Déjà la peinture étoit arrivée à un très-haut point, mais plus d'une circonstance l'avoit empêchée de prendre son essor dans la décoration des églises. Aussi voyons-nous encore dans ce siècle des vitraux d'église et de cloître perpétuer l'ancienne pratique, toutefois avec un meilleur goût de composition, de dessin et de couleur. Il devoit cependant arriver, et il arriva qu'en France au dix-septième siècle, comme en Italie aux quinzième et seizième, la véritable peinture employée selon le génie qui lui convient, et appliquée à ses plus nobles emplois, dut faire tomber dans l'oubli la *peinture sur vitres;* et l'on voit que cette sorte d'art, liée au goût de la construction gothique, disparut avec elle.

Dans la vérité, le succès qu'elle avoit eu en l'absence de la véritable peinture dut discontinuer, lorsque celle-ci lui opposa et la science du dessin, et la grandeur des compositions, et la vérité du coloris, et la facilité du transport, et les variétés des tons, ses procédés et l'économie de son exécution. Il est en effet dans la destinée de la *peinture sur vitres*, de ne pouvoir être employée qu'en fenêtres, et de ne pouvoir recevoir son effet que de la transparence de la matière; ce qui fait qu'elle ne peut s'accommoder que d'une seule position, lorsque toute espèce de local est propre à recevoir les autres sortes de peinture. Son très-grave inconvénient est encore de ne pouvoir exister que sur la matière la plus fragile, de ne pouvoir se pratiquer que sur des assemblages de carreaux de verre plus ou moins multipliés; ce qui offre à la composition et à l'ensemble des figures plus d'un genre de difficultés et de désagrémens.

D'ailleurs ce genre de magnificence, noble mais triste, dont on décoroit les églises, offroit de plus grands inconvéniens dans les palais des princes. Il produisoit à leur intérieur une sorte d'obscurité, surtout quand le sujet qu'on peignoit étoit riche et composé. La difficulté d'ouvrir les châssis des fenêtres, et la crainte de casser les vitraux, empêchoient de renouveler l'air, et l'interception des rayons de la lumière ajoutoit à l'insalubrité. Cette réunion d'inconvéniens fit déchoir la *peinture sur vitres* avec tant de rapidité, que le célèbre Palissy fut obligé d'y renoncer. Il tourna son talent du côté de la poterie, et se réduisit, pour vivre, à peindre sur la faïence.

Voilà les vraies considérations qui tendent à expliquer la désuétude de ce genre d'art, désuétude qu'on ne sauroit attribuer, comme on a pu le voir (*voyez* PEINTURE SUR VERRE), à l'ignorance des procédés, qui n'ont jamais manqué de se reproduire de temps à autre, dans des essais que le goût régnant et celui de l'architecture ont nécessairement manqué d'encourager.

Ce besoin de nouveauté qui tourmente les sociétés modernes, et qu'on ne trouve guère le moyen de satisfaire qu'en le ressuscitant de l'ancien, a tenté depuis un certain nombre d'années, en Angleterre surtout, de faire rétrograder le goût de bâtir jusqu'au gothique, et on a vu des églises nouvelles bâties à neuf dans ce système. Faudroit-il attribuer à cette bizarrerie en construction, l'idée de renouveler aussi le genre de peinture qui accompagna jadis les monumens des siècles d'ignorance? Il y a déjà près de quarante années que l'art des vitraux peints s'est reproduit chez les Anglais, dans des ouvrages qui font l'illusion des tableaux en figures. On en donnoit pour raison, que les images de tout genre ne pouvant point trouver place dans les églises protestantes, on avoit regardé les vitraux peints comme un moyen d'éluder en faveur des arts du dessin la défense religieuse. Depuis cette époque, l'art de peindre sur *vitres*, et de transformer de nouveau les fenêtres en tableaux, paroît avoir occupé plus d'un artiste.

On a vu, à l'article VERRE (Peinture sur), que des artistes anglais avoient été appelés à Paris pour y exécuter de ces sortes de tableaux, et il a été prouvé

dans ce même article, que le prétendu secret des anciens en ce genre n'en étoit pas un; qu'il n'avoit pas cessé d'être connu, et qu'avant les travaux des artistes anglais, d'assez nombreux ouvrages faits à Paris témoignoient que ce n'étoit point l'art qui avoit manqué à cet emploi, mais bien l'emploi des ouvrages qui avoient manqué à l'art.

Maintenant, les seules questions à résoudre seroient de savoir, 1° si un procédé aussi dispendieux peut être renouvelé avec avantage, tant que le besoin n'en favorisera point l'exploitation; 2° si ce besoin peut se reproduire naturellement dans nos édifices et dans leur décoration; 3° s'il importe réellement de faire renaître ou d'encourager l'exigence d'un semblable besoin.

Quant à la première question, on ne peut se dissimuler que vainement toute invention, toute industrie, toute fabrication se trouveront importées, excitées, cultivées dans des temps et des pays où manqueroient les principes qui peuvent les faire prospérer. Chaque plante, chaque production de la nature veut un sol et un ciel propices, dont les soins de la culture la plus assidue ne remplaceront ou ne compenseront jamais l'absence. Réciproquement, le défaut de culture ne se trouvera pas toujours corrigé par les causes naturelles. Il en est de même des productions des arts. Leur succès dépend d'abord, entre beaucoup de causes naturelles, de celle qu'on doit appeler le besoin. Dès qu'un art n'a point ses racines dans le fond de quelque emploi nécessaire et commandé par quelque usage public; dès qu'il ne se lie ni à certains besoins, ni à un certain nombre de pratiques agréables qui font partie des mœurs et des plaisirs de la société, cet art pourra bien devenir un objet de luxe ou de curiosité; mais si ce luxe est dispendieux, s'il ne trouve d'aliment que dans la munificence d'une protection particulière, sa destinée sera de passer promptement et de disparoître. Or, lorsqu'on applique ces considérations à des ouvrages qui sont déjà par eux-mêmes, dans chaque pays, les objets de la plus grande dépense, je veux dire les ouvrages de l'architecture, en grand surtout, tels que temples, palais, monumens publics, on ne sauroit présumer qu'un genre de peinture aussi dispendieux, et toutefois nécessairement inférieur à tous ceux qui entrent aujourd'hui dans la décoration, puisse devenir une sorte de besoin, comme autrefois, lorsqu'il étoit le seul luxe de décoration intérieure des églises.

Ceci nous conduit à la seconde question. Est-il probable que le goût du public en vienne naturellement à regretter la pratique de ce procédé de peinture et de ses applications, au point de lui rendre, dans l'opinion, l'importance qu'elle accorde à ces arts dont on s'est fait un besoin? Nous répondrons que rien n'est moins probable. La fausse idée qu'on s'étoit faite du prétendu secret de cette peinture et de l'ignorance de notre temps à cet égard, a pu éveiller cette espèce d'amour-propre qui souffriroit d'une infériorité trop réelle, dans un art si intimement lié à la science de la chimie et aux procédés métallurgiques. Mais dès qu'il est reconnu que l'on n'ignore rien, et même qu'on peut défier la science du passé sur tous les points d'exécution en ce genre, il n'est plus permis de croire que la *peinture sur vitres* puisse devenir même un besoin d'amour-propre. Ne seroit-il pas permis encore de présumer que très-naturellement l'esprit du temps actuel, que les circonstances qui ont si singulièrement diminué les ressources des établissemens religieux, et détourné des intérêts matériels du culte les affections protectrices de ce genre de peinture, s'opposeroient à son rétablissement, loin d'en seconder l'entreprise?

Mais importe-t-il réellement de prendre les moyens, quels qu'ils puissent être, de faire revivre l'art d'exécuter des tableaux sur verre, en encourageant, par des exemples, tout ce qui pourroit en reproduire le besoin? La réponse à cette troisième question ne sauroit être difficile.

On a déjà vu que la *peinture sur vitres* en figures avoit dû la vogue qu'elle obtint, dans le moyen âge, à la tradition des procédés techniques de la mosaïque et des opérations métallurgiques conservées par les corporations, lorsque tous les arts du dessin se trouvèrent enveloppés dans une ignorance générale, et qu'à défaut de toute autre peinture, l'architecture gothique avoit protégé singulièrement l'art de transformer en tableaux les vitraux de ses grandes et nombreuses fenêtres dans les églises. Si l'on examine ensuite les entreprises de cet art, à ses diverses époques, on voit qu'à celle où il jeta le plus d'éclat, dans les compositions et les figures de ces sortes de tableaux, ce qu'on y admira, et ce qu'on y admire encore le plus, se réduit uniquement à la beauté des substances colorantes. Pour ce qui fait le fond de l'art de peindre, il y est entièrement livré à la routine la plus ignorante, et effectivement cette manière de composer de grandes scènes, par une réunion de petits morceaux de verre coloriés, assemblés avec de petits plombs, ne pouvoit que présenter les plus grands obstacles au succès des compositions, vues d'ailleurs de trop loin pour qu'on pût y chercher autre chose que le plaisir des yeux. Que si on examine les travaux de cet art à sa dernière époque, c'est-à-dire depuis la renaissance des beaux-arts, et de la peinture en particulier, on avouera qu'il s'est fait des ouvrages fort recommandables par le bon goût de la composition, du dessin et de la vérité. Mais ce furent surtout de petits vitraux placés sous l'œil, dans les cloîtres, et d'autres locaux d'une petite dimension.

Cependant ce genre de peinture en petit, difficultueux et dispendieux de sa nature, devoit bientôt disparoître, ainsi qu'on l'a vu, dès que la vraie peinture, avec ses nombreuses et immenses ressources, avec ses procédés plus ou moins expéditifs, selon les genres, fut rentrée dans son domaine, et eut reconquis son

légitime empire. Pouvoit-il en arriver autrement, et la *peinture sur vitres*, par la seule raison qu'elle n'a d'emploi que sur le verre, ne devoit-elle pas être bientôt abandonnée?

Quelle raison y auroit-il donc aujourd'hui de faire renaître l'emploi d'une peinture qui ne reposeroit que sur un besoin factice, qu'aucune utilité ne motiveroit, et qui, hors des vitraux que leur position éloigneroit de la vue et des accidens d'une destination usuelle, resteroit toujours au-dessous des autres productions du pinceau?

Quelque perfection que ce genre puisse atteindre en grand par l'exécution d'un peintre habile, on peut affirmer que jamais il ne lui sera donné d'arriver à tous les degrés de hardiesse, de liberté, de correction, de charme et d'harmonie des autres genres. Que faire ensuite des produits d'un art dont la fragilité permet à peine le déplacement, qui ne sauroit trouver place dans les collections de tableaux, qui n'est propre qu'à faire des châssis, que le moindre accident peut détruire, et que rien ne peut réparer?

Seroit-ce d'ailleurs à une époque où le nombre des peintres surpasse à un degré aussi prodigieux le nombre des emplois à faire de leurs talens, qu'on iroit porter de grandes dépenses à un genre de peinture nécessairement inférieur, et naturellement stérile?

La *peinture sur verre* ou *sur vitres* ne peut plus être qu'un objet de curiosité, propre uniquement à prouver que, si l'on n'en fait que peu ou point, c'est qu'on n'en veut pas davantage, ou qu'on n'en veut pas du tout.

Faudroit-il cependant exclure ce procédé curieux et intéressant des entreprises de l'architecture? Nous croyons que le bon esprit, dans la culture et dans l'emploi des arts, ne doit rien rejeter; qu'il peut, au contraire, et doit accueillir et admettre tout; mais que ce bon esprit consiste à placer chaque chose en son lieu, dans la mesure qui lui convient, et avec le discernement des convenances qui lui appartiennent.

Ainsi, la grandeur des vitraux de nos églises en forme une partie assez considérable, pour que le goût doive admettre volontiers un genre d'ornemens qui arrête agréablement les yeux, sans prétendre à être une décoration trop importante, qui, sans intercepter le jour et la lumière que réclament les intérieurs, en tempère jusqu'à un certain point l'excès; qui, pouvant se composer de petits compartimens, rende leur exécution peu dispendieuse, leurs ligamens moins sensibles, et leur réparation facile et de peu de dépense.

Or, le système de peinture qui seroit propre à remplir ces conditions nous paroit devoir être celui qu'on appelle du nom général d'ornemens dans l'architecture. Il consiste en rinceaux, en enroulemens, en compositions de feuillages, de fleurs, de festons, de symboles variés, de tous les objets enfin que l'architecture dispose dans ses profils ou dans toutes les parties courantes, et qui se répètent, comme entrelas, postes, oves, perles, patères, etc.

Rien donc n'empêcheroit de faire servir la *peinture sur verre* à reproduire, dans de telles séries d'ornemens, les vives couleurs des objets naturels, qui deviendroient ainsi les encadremens des grands vitraux. Rien n'empêcheroit que, selon l'espace donné, les angles et le centre d'un vitrail, répétant certaines distributions des voûtes et des plafonds de l'architecture, reproduisissent les compositions ingénieuses, les compartimens variés, et les diversités d'effet de l'arabesque.

La *peinture sur vitres*, comme cette dénomination l'indique d'une manière plus spéciale, ne pouvant réellement produire son effet pour les yeux, et par conséquent acquérir l'existence qui lui est propre qu'au moyen de la transparence, exigeant dès-lors une situation qui mette son fond dans le cas de servir de vitre, on ne dissimulera point qu'il peut y avoir quelques emplois intéressans à faire, quoique en petit, de cette sorte de procédé. Quand on dit en petit, c'est par comparaison aux vitraux des grandes églises. Comme cette peinture peut être pratiquée, soit sur de fort grands carreaux ou sur ce qu'on appelle des glaces, plus d'un ouvrage exécuté depuis peu de temps sur de semblables tables de verre nous montre que l'on peut y admettre des images de grandeur naturelle.

Pour en donner quelques exemples, un oratoire, une petite chapelle mystérieuse, recevroient avec beaucoup de convenance quelque belle tête de Vierge, quelque figure de sainteté, sur un vitrage dont la peinture même intercepteroit la trop grande lucidité : ce qui conviendroit au caractère du local.

Nous ne croirions pas non plus qu'il fût déplacé d'admettre ce genre de luxe dans quelques cabinets ou appartemens de palais, et d'en décorer les petits vitraux par quelques scènes agréables de certains portraits historiques ou d'objets allégoriques, partout enfin où les fenêtres ne seroient pas exposées aux accidens que produisent un service habituel et la fréquentation d'un public nombreux.

Il seroit vrai de dire que, restreinte à ce petit nombre d'emplois, la *peinture sur vitres* deviendroit un travail de luxe et de curiosité qui ne pourroit que gagner une valeur nouvelle des secours et de l'influence de la véritable peinture, sans pouvoir lui porter préjudice, soit en usurpant les sommes que lui doivent procurer les grandes entreprises, soit en prétendant se substituer à elle, comme la chose arriva aux siècles qui virent élever les églises gothiques.

VITRUVE (Pollion). Les auteurs qui ont écrit la vie de cet architecte célèbre n'ont pu le faire qu'en rassemblant diverses notions qu'il nous a fournies lui-même dans son *Traité d'architecture*. On ne trouve

en effet aucunes mentions de lui chez les anciens écrivains, si ce n'est dans Pline, qui le cite parmi les auteurs où il a puisé, et dans Fronton, qui le nomme comme étant reputé l'inventeur du *module quinaire* pour les aqueducs.

On ne sauroit rien affirmer sur le lieu de sa naissance. Quoiqu'il ait été employé dans les bâtimens de l'empire, et bien qu'il paroisse constant qu'il a écrit son *Traité d'architecture* à Rome, on ne trouve, dans tout le contenu de l'ouvrage, rien qui prouve que son auteur ait été romain. Le marquis Maffei, plein de zèle pour la ville de Vérone, sa patrie, qu'il a illustrée de plus d'une manière, s'est efforcé de la faire passer pour avoir été aussi celle de *Vitruve*. Mais l'arc antique de cette ville, sur lequel on voit écrit le nom de *Vitruvius Cerdo*, prouve bien, si l'on veut, qu'un architecte de ce nom fut chargé à Verone de construire ce monument, mais ne prouve pas du tout que cet architecte y fût né. Quant à l'analogie forcée qu'on a prétendu trouver entre le surnom de *Cerdo* et celui de *Pellio*, qu'on a substitué tout exprès à celui de *Pollio*, le tout a été suffisamment refuté par Philander et Barbaro.

De ce que *Vitruve*, dans un endroit de son ouvrage, a cité la ville de Plaisance, avec les villes d'Athènes, d'Alexandrie et de Rome, quelques critiques ont cru pouvoir inférer de là que la première de ces villes lui avoit donné le jour. Mais la supposition est tout-à-fait gratuite. Ce qu'on pourroit admettre comme probable à cet égard, c'est qu'il auroit pu y être employé à construire des horloges, à l'occasion desquels il fait mention de Plaisance, ville de guerre alors, où il auroit pu encore concourir au travail des fortifications.

L'opinion la plus probable, sur le lieu de la naissance de *Vitruve*, est en faveur de Formies, ville de la Campanie (aujourd'hui *Mola di Gaeta*). C'est ce qu'a fait présumer, avec le plus de vraisemblance, le marquis Poleni, et c'est ce qui semble le plus naturel à conjecturer, d'après les nombreuses inscriptions antiques découvertes à diverses époques dans les ruines de Formies, où il est question de la famille *Vitruvia*. Or, toutes ces inscriptions sépulcrales font mention de divers personnages de cette famille, morts dans le pays, et ne s'appliquent à aucun édifice construit par quelqu'un de ce nom.

Quant à l'âge où vécut l'architecte *Vitruve*, il n'y a aucun doute que ce fut sous le règne d'Auguste, et même au commencement de ce règne. On ne sauroit adopter l'opinion de ceux qui ont prétendu fixer son époque au règne de Titus. Il suffit de remarquer que, dans son ouvrage, il n'a fait aucune mention des grands et magnifiques monumens dont Rome ne fut embellie que depuis Auguste. Ainsi il ne parle que d'un seul théâtre en pierre, d'où l'on est en droit de conclure qu'il vecut précisément alors que Rome n'en comptoit qu'un seul de cette sorte, savoir celui de Pompée. Et il le designe d'une manière très-expresse, en parlant des portiques appelés *Pompeiani*, qui étoient vraisemblablement placés derrière ce théâtre. Ajoutons que, dans la dedicace de son ouvrage, il fait clairement entendre qu'Auguste est l'empereur auquel il adresse ses dix Livres.

Il a encore été observé de quelle manière différente il cite soit Accius et Ennius, soit Lucrèce, Cicéron et Varron, c'est-à-dire les deux premiers comme déjà morts depuis quelque temps, les trois autres comme ayant été connus de lui. Or nous savons qu'Ennius naquit 239 ans avant l'ère chretienne, Accius, 171 ans, Varron 116 ans, Cicéron 107 ans, et Lucrèce 54 ans avant cette ère. Aussi voyons-nous que les éditeurs de *Vitruve*, à compter des premiers qui ont mis au jour son *Traite d'architecture*, se sont tous unanimement accordés à l'intituler: *M. Vitruvii Pollionis de Architectura, lib. X, ad Cæsarem Augustum.*

Cela posé, *Vitruve* écrivit son ouvrage dans un âge avancé, et il le présenta à l'empereur, quelque temps après que celui-ci eut pris le surnom d'Auguste, ce qui eut lieu l'an 27 avant notre ère. Nous voyons en effet que, dans la description que fait *Vitruve* de sa basilique de Fano, il est déjà question d'un temple élevé à Auguste.

Vitruve ne fut certainement pas ce qu'on appelle un *homme de fortune*. Il dut être né de parens aisés; car il est évident qu'il reçut d'eux une excellente éducation, et qu'il avoit fait de très-bonnes études. C'est ce qu'il nous apprend lui-même dans la préface de son sixième Livre. Nous lisons, dans celle du troisième, d'autres renseignemens sur sa personne, d'où on est en droit de conclure qu'il étoit d'une petite taille et qu'il mourut dans un âge fort avancé. *Mihi staturam non tribuit natura, faciem deformavit ætas, valetudo detraxit vires.*

Qu'il ait réuni, comme cela se pratiquoit dans l'antiquité, comme cela eut lieu aussi dans les temps modernes, les connoissances applicables à tous les genres d'architecture, surtout aux constructions militaires, comme aux edifices civils, c'est ce qui ressort des documens mêmes de son Traité, c'est ce que confirment tous les faits qu'il renferme. Aussi nous voyons, par la description qu'il en donne, que le monument de la basilique de Fano fut son ouvrage; et, dans la préface de son livre premier, il nous apprend que, de concert avec M. Aurelius, Publius Numidius et Cneius Cornelius, il fut employé à la construction des machines de guerre.

Vitruve s'est plaint en plus d'un endroit de son ouvrage, de ce qu'on avoit peu rendu justice à son mérite. Mais s'est-il trouvé beaucoup de personnes, en quelque carrière que ce soit, qui n'aient cru devoir s'élever contre les arrêts, soit de la fortune, soit de la justice des contemporains? Si par les brigues de ses rivaux, il ne fut donné à *Vitruve* d'élever aucun autre monument que celui de la basilique de Fano, nous voyons toutefois qu'il étoit arrivé à un

degré d'estime et de considération, qui lui valut de l'empereur Auguste une pension viagère, pour le récompenser soit de ses services, soit de la dédicace de son ouvrage.

On doit reconnoître qu'il fut un homme fort instruit, et il faut encore lui faire un mérite de la modestie avec laquelle il avoue (liv. I., ch. 1.) qu'on ne doit le juger, ni comme philosophe, ni comme rhétoricien, ni comme grammairien, mais qu'on doit simplement se contenter de voir en lui un architecte versé, pour l'usage de son art, dans ces diverses sciences. *Sed ut architectus his litteris imbutus.*

Comme écrivain, *Vitruve* peut être soumis à deux critiques différentes : celle des mots, et celle de la manière de les employer, ce qu'on peut appeler le *style*.

Quant au premier article, il est juste de reconnoître qu'une multitude d'obscurités, qu'on lui reproche, a dû provenir du genre même de la matière, qui comporte un grand nombre de termes techniques, qu'on ne retrouve chez aucun autre auteur, et dont l'explication reste ainsi environnée d'obscurités. Il faut ajouter que *Vitruve* se trouva encore dans la nécessité d'emprunter au grec beaucoup de termes, qui, vu le peu d'écrivains latins sur l'architecture, ne s'étoient pas naturalisés à Rome, et très-probablement ne parvinrent jamais à l'être.

Pour ce qui regarde la manière d'écrire ou le style, bien qu'on mette *Vitruve* dans le petit nombre des écrivains latins de ce siècle, qu'on a nommé le *siècle d'or*, il se peut qu'il doive faire autorité sur tout ce qui tend à constater l'état de la langue sous Auguste; mais on y chercheroit vainement ce qui constitue le génie d'une langue élaborée par l'art et le goût. Si nous en jugeons d'après la comparaison des écrivains modernes, qui nous ont laissé des traités d'architecture, nous serons fondés à croire qu'il n'a été surpassé par aucun dans ce qui fait l'objet principal de ces sortes d'ouvrages, c'est-à-dire l'ensemble et les détails du plan, la justesse des observations et des préceptes. Mais nous conviendrons encore qu'on ne sauroit exiger de l'architecte antique, plus que des modernes, aucune de ces qualités qui font l'élégance de la diction, et mêlent au discours de ces ornemens que repousse le genre didactique. C'est la clarté qui fait le mérite de ce genre, et peut-être est-ce là celui qu'on pourroit quelquefois contester à *Vitruve*, si, après dix-huit siècles, il étoit permis de porter des jugemens absolus sur les auteurs qui ont écrit dans une langue aujourd'hui morte, et dont l'esprit nous est devenu en grande partie étranger.

Comme c'est dans certaines particularités, et par quelques détails relatifs à la personne, que *Vitruve* nous a fourni les seuls renseignemens dont son histoire peut se composer, c'est aussi de tout ce qu'il n'a pas dit, et de son silence sur plus d'un point important, qu'on peut tirer quelques conjectures propres à faire apprécier et mesurer, soit la nature, soit l'étendue de ses connoissances historiques en architecture. Ainsi, il est bien prouvé, par presque toutes les pages de son traité, qu'il s'étoit procuré des notions sur les grands monumens de l'architecture des Grecs. Toutefois, ces notions, il lui fut facile de se les approprier, par les dessins des ouvrages qui étoient répandus partout, et au moyen des écrits des grands architectes antérieurs à lui. Effectivement, nous tenons de lui-même la notice de tous ceux, ou qui avoient publié des descriptions de monumens, ou qui avoient composé des traités sur leur art. Mais il n'y a dans tous ses dix livres aucun passage d'où l'on puisse inférer qu'il ait vu lui-même ces monumens, ou qu'il soit sorti de l'Italie, et peut-être de l'Italie supérieure.

Ce qui confirmeroit cette présomption, c'est qu'en aucun endroit de son ouvrage, ni même à l'article où il traite de l'ordre dorique, il ne donne à connoître qu'il ait eu en vue le mode dorique de tous les temples grecs, mode essentiellement différent de celui dont il prescrit les règles, soit pour la proportion, soit pour les formes, soit pour les détails du chapiteau, de la frise, etc. Or, on sait aujourd'hui que, si *Vitruve* eût voyagé dans l'Italie méridionale, il y auroit vu sans doute beaucoup de monumens du style dorique grec, monumens aujourd'hui connus de tous les architectes, dans les nombreuses ruines qui en existent encore. Il paroît certain que, s'il en eût eu connoissance, autrement peut-être que par des descriptions, il n'auroit pas manqué de faire remarquer ce mode dorique comme un antécédent de celui qui étoit en usage de son temps, lui qui n'a pas omis de faire mention de l'ancien mode toscan dans la construction des temples. Il est vrai qu'il avoit pu en connoître les traditions dans l'Italie septentrionale, où il nous apprend lui-même qu'il avoit séjourné, et qu'il avoit été employé. D'ailleurs, Rome avoit encore, de son temps, conservé dans plus d'un édifice sacré la méthode et les pratiques de la construction toscane.

Il paroît donc que *Vitruve* se sera borné, sur cet article comme sur tous les autres, à établir ses règles d'architecture d'après l'état de cet art, tel qu'il se comportoit à Rome, de son temps, d'après les modifications que ses proportions et son style y avoient subies, d'après les modèles et les exemples qu'il avoit sous les yeux; qu'il travailla enfin pour ses contemporains, et en se conformant aux doctrines ou aux pratiques en crédit ou en usage alors.

Le seul ouvrage sur lequel on pourroit se former une idée approximative du mérite de *Vitruve*, non plus comme théoricien, mais comme architecte de pratique, seroit l'édifice de la basilique de Fano, qu'il construisit en entier d'après ses propres dessins, et dont il s'est plu à nous donner une description assez détaillée, si le dessin qui l'accompagnoit dans

son ouvrage eût pu nous parvenir. Malheureusement en ce genre, comme en beaucoup d'autres, les paroles d'une description la plus detaillée ne sauroient équivaloir au trait le plus abrégé : tant il est difficile de faire comprendre par l'esprit ce qui de sa nature est destiné à s'adresser avant tout aux yeux!

La description que *Vitruve* nous a laissée de ce monument donne toutefois à connoître qu'il avoit tenté d'introduire dans sa composition une nouveauté, dont il n'est pas impossible de se figurer l'effet et d'apprecier la valeur ou l'abus. Ainsi l'on sait et l'on apprend de *Vitruve* lui-même, et d'ailleurs des restes d'antiquité le confirment, que toute basilique, dans son interieur, devoit se composer de trois nefs, celle du milieu plus large que les deux autres, qu'ainsi deux rangs de colonnes en occupoient la longueur. On sait qu'au-dessus de chacun de ces deux rangs de colonnes s'élevoit un étage de colonnes plus petites, formant une galerie tout à l'entour. *Vitruve* jugea à propos de n'etablir dans sa basilique qu'un seul ordre de colonnes au lieu de deux. Ces colonnes, selon les mesures qu'il en donne, avoient 50 pieds de hauteur; mais, pour satisfaire à la donnée indispensable de l'étage en travées, formant galeries, il dut accoler à ses colonnes, dans la partie regardant les bas-côtés, des pilastres de 20 pieds de haut, larges de 2 pieds et demi et d'un demi-pied d'épaisseur. Sans doute de semblables pilastres correspondans etoient adossés aux murs latéraux des bas-côtés, et supportoient les planchers des galeries dont on a parlé. *Vitruve* fait encore observer qu'il a couvert son intérieur en voûte : ce qui donne à entendre que l'usage auroit été de plafonner les basiliques; chose d'autant plus probable, que la coutume étoit d'y établir en bois de charpente toutes les architraves. Nous laissons chacun juge du bon effet de l'innovation de notre architecte, qui toutefois s'en applaudit, soit pour la beauté de l'aspect, qui effectivement dut gagner en grandeur dans la nef du milieu, soit en consideration de l'economie qui paroitroit lui avoir inspiré cette disposition.

Quoique le Traité de *Vitruve* soit fort loin de pouvoir nous dedommager de la perte des nombreux traités et autres ouvrages composés par les architectes grecs sur leur art, on ne sauroit contester qu'il soit d'une très-grande utilité à l'artiste moderne, surtout à celui qui par des études généralisées s'est appris à voir, au-delà des exemples et des documens postérieurs, les autorités qui leur servirent de régulateur, et à remonter de certains points traditionnels, de certains modèles plus ou moins modifiés, aux monumens originaux et aux doctrines classiques des temps antérieurs, où les arts avoient atteint leur perfection.

En général, il existe deux excès également à éviter par ceux qui pratiquent les arts, et surtout l'architecture. Les uns, frappés du vide immense que le temps et la destruction ont opéré dans les modèles, les traditions ou les préceptes de l'antiquité, se persuadent trop facilement que le peu d'ouvrages qui nous est parvenu des anciens ne doit point faire règle, que dès-lors leur autorité est plus ou moins arbitraire. Les autres, par une rigueur tout-à-fait opposée, tirent des conséquences trop absolues d'ouvrages que le hasard seul a épargnés, et ne se permettent pas de supposer que les anciens aient jamais fait autre chose, ni d'une autre manière, que ce que leur démontrent les foibles restes qui ont échappé à la ruine presque universelle de leurs monumens. Ainsi, pour donner de ceci un exemple, si *Vitruve* ne nous eût pas dit qu'il avoit élevé sur les colonnes de sa basilique une couverture en berceau ou en voûte, beaucoup nieroient que la chose se fût pratiquée, et ils regarderoient la couverture en plafond sur colonnes comme la seule qu'on pût se permettre. Cependant, pourquoi ne concluroit-on pas d'une voûte sur colonnes dans une basilique à une pareille pratique sur les colonnes d'une nef de temple, comme les propres paroles de Strabon nous le donnent à entendre de la nef du temple de Jupiter Olympien?

Ce qui est fort à regretter, c'est que les dessins dont *Vitruve* avoit accompagné les dix livres de son Traité soient perdus. On ne sauroit dire combien de difficultés et d'obscurités auroient été levées et éclaircies à l'aide de ce langage, qui dit, par un seul trait et avec la plus grande clarté, ce que toutes les explications et toutes les tournures de phrases ne sauroient faire comprendre.

Nous avons déjà vu qu'on avoit tenté d'attribuer à *Vitruve* l'arc de Vérone, où on lit son nom, et que cette opinion avoit été complètement réfutée. Cet architecte ayant vécu sous le règne d'Auguste, quelques critiques ont imaginé de lui attribuer l'érection de l'arc de triomphe de Rimini, élevé l'an 727 de Rome, sous le septième consulat d'Auguste. (*Voyez* RIMINI.) Fabretti et ensuite Temanza n'ont pas eu d'autre raison en faveur de leur conjecture que le synchronisme de l'existence d'Auguste et de *Vitruve*, comme si à cette époque il n'y eût pas eu dans l'empire romain d'autre architecte que *Vitruve*. On a d'ailleurs trouvé, dans le traité même de cet architecte, une assez forte preuve qu'il n'avoit point été l'auteur de ce monument. En effet, il désapprouve comme une sorte de pléonasme architectural l'emploi des denticules placés sous les modillons, le denticule paroissant, dans le système d'imitation emprunté à la construction des couvertures en bois, avoir la même origine que le modillon. Or, ce double emploi se rencontre à l'arc de Rimini, et l'on doit croire qu'il appartient à un architecte théoricien, plus qu'à tout autre, d'être, dans la pratique, fidèle aux règles de sa théorie.

S'il est vrai qu'un auteur se peint ordinairement dans ses écrits, *Vitruve* nous donne partout de lui l'idée d'un homme fort modeste, éloigné de toute brigue, d'une probité sévère; et ce qui paroît devoir encore le confirmer, c'est qu'il ne parvint que dans

un âge fort avancé à recueillir quelques fruits de ses nombreux travaux.

VIVE-ARÊTE. (*Voyez* Vif.)

VIVIER, s. m. Pièce d'eau vive, selon ce qu'indiqueroit la formation du mot, où l'on entretient et où l'on nourrit des poissons.

L'établissement des *viviers* dans les maisons de campagne fut un des principaux luxes des riches Romains. Ils ne se contentoient pas d'avoir des étangs pour y conserver plusieurs sortes de poissons d'eau douce; ils en creusoient encore sur le bord de la mer, dont ils dérivoient l'eau pour y nourrir des poissons de mer. Plusieurs des maisons de campagne des environs de Rome ou de Baies devinrent célèbres par le revenu des *viviers* où le propriétaire nourrissoit des poissons rares. Quelques-uns de ces poissons, tels que la murène, donnèrent leur nom à ceux qui en commerçoient, et firent aussi leur fortune. Hortensius avoit des *viviers* dont l'établissement lui avoit coûté des sommes immenses, et dont l'entretien étoit des plus dispendieux. Lucius Lucullus ne fut pas moins célèbre par ses dépenses en ce genre : dans sa campagne près de Naples il fit percer des montagnes pour dériver l'eau de la mer et la conduire à ses *viviers*; dans une autre de ses *villa*, près de Baies, il somma son architecte de ne point épargner sa fortune pour creuser des canaux souterrains entre la mer et ses étangs.

Ces étangs avoient aussi pour objet de procurer aux maîtres de ces campagnes le plaisir de la pêche. Parmi les peintures d'Herculanum, il y en a plusieurs qui représentent de ces sortes de scènes. Pline le jeune a fait la description de ses campagnes situées sur le bord de la mer; dans l'une de ces maisons il avoit l'agrément de pouvoir pêcher lui-même de sa chambre.

Nos grands, dit Cicéron, se croient les plus heureux des hommes lorsque, dans leurs *viviers*, ils possèdent un mulet ou une barbue de mer qui vient prendre la nourriture de leurs mains; et Pline nous assure que, dans les *viviers* de César, il y avoit plusieurs poissons qui approchoient lorsqu'on les appeloit. Les étangs ou *viviers* creusés dans le roc passoient pour être les meilleurs. Au défaut de roc, on battoit bien la terre sur les bords. Dans le fond ou le sol on creusoit différentes cavités; quelques-unes étoient taillées carrément, c'est là que se reposoient les poissons à écailles; d'autres, contournées en spirale, étoient destinées aux murènes. On donnoit communément à l'eau 9 pieds de profondeur au-dessous de la surface de la mer. Divers canaux étoient pratiqués, les uns pour amener les eaux, les autres pour leur décharge; ces derniers avoient des grillages pour empêcher les poissons de sortir avec l'eau. Pour que les poissons ne trouvassent aucune différence entre ces eaux renfermées et celles des fleuves ou de la mer, on ménageoit pour leur retraite des bancs de rochers que l'on couvroit d'algues et de plantes aquatiques.

VOIE, s. f., du mot latin *via*, chemin, route, etc.

Au mot Chemin (*voyez* cet article), nous avons rendu compte, avec assez de détails, de la partie qui entre naturellement dans les travaux de l'art de bâtir, et qui regarde la construction, l'établissement et l'exécution des grands chemins, soit chez les anciens, soit chez les nations modernes, et nous avons renvoyé à l'article Voie ce qui regarde les connoissances historiques et archéologiques que ce mot comporte. Nous réduirons toutefois aux notions les plus essentielles ce que le lecteur peut exiger de nous sur cet objet.

L'histoire nous a transmis trop peu de détails exacts sur les chemins et les *voies* publiques des plus anciens peuples, pour qu'il soit possible de savoir quelle nation aura la première apporté un soin particulier à l'établissement des communications entre les diverses contrées. Dès que plusieurs États eurent établi entre eux des rapports plus particuliers, dès qu'ils se furent occupés des intérêts du commerce, ils dûrent songer à donner aux routes les dispositions les plus propres à faciliter les voyages et les relations commerciales. On prétend que de très-bonne heure les Perses eurent d'excellentes chaussées. Selon Diodore de Sicile, Sémiramis en établit dans toutes les régions de son empire; pour y parvenir, elle fit abaisser des collines et des montagnes, remplir les lieux bas et les vallons, construire des digues et des levées. Justin assure que Xercès employa aussi de grandes sommes à la construction des *voies* publiques. Isidore, à la fin de son quinzième livre, dit que les Carthaginois ont les premiers pavé leurs chemins.

Les auteurs anciens ne nous donnent point de détails qui puissent nous faire penser que les Grecs se soient fort occupés de la construction et de la bonne disposition de leurs *voies* publiques. Quoique Hérodote dise que le soin de ces *voies* étoit, à Lacédémone, confié aux rois, il est permis de croire que le plus grand nombre des petits États dont la Grèce se composoit, mirent à l'établissement de leurs chemins moins d'importance qu'à beaucoup d'autres objets. La chose s'expliqueroit, jusqu'à un certain point, par la position maritime de tout le pays, qui dans le fait est une presqu'île. On sait que c'est surtout l'avantage du commerce et de la circulation des marchandises, qui porte à construire, à multiplier et à perfectionner les *voies* publiques. Or, tout naturellement en Grèce le grand nombre des communications dut avoir lieu par mer. Un passage de Strabon semble confirmer ce qu'on avance sur l'infériorité des Grecs dans le travail des chemins. Les Grecs, dit-il, ont négligé trois choses pour lesquelles les Romains n'ont épargné ni frais ni travail, savoir, la

construction des cloaques, celle des aqueducs et celle des *voies* publiques.

On voit assez quelles raisons particulières portèrent les Romains aux grands travaux qu'exigèrent leurs chemins. Ce ne fut point l'esprit du commerce, mais le génie de la guerre et des conquêtes, qui multiplia et perfectionna, chez eux, ces moyens de transporter facilement leurs légions dans toutes les parties de leur empire. C'est véritablement à eux qu'est due la gloire d'avoir porté au plus haut point de perfection la construction des *voies* publiques.

Les restes de leurs grands chemins attirent encore aujourd'hui l'attention, et excitent l'admiration des peuples modernes. *Voyez* Chemin.

Nous ne trouvons aucun indice qui puisse donner à penser que, sous les rois, les rues de la ville de Rome, ou les routes en dehors de ses murs, aient été pavées. On ne peut, à cet égard, ni nier ni affirmer rien. Ce qu'on sait, c'est que ce fut cent quatre-vingt-huit ans après l'expulsion des rois que fut entreprise une des plus belles *voies* pavées que les Romains aient établies. On veut parler de la *voie* Appienne, commencée l'an 442 de Rome, par le censeur Appius Claudius, qui la conduisit depuis Rome jusqu'à Capoue. Dans la suite, lorsque Rome eut étendu sa domination dans l'Italie méridionale, la *voie* Appienne fut prolongée jusqu'à Brindes, ville qui, selon Strabon, étoit à 580 milles de Rome. Plus d'une *voie* semblable s'embranchoit à la *voie* Appienne.

L'an 512 de Rome, Aurelius Cotta établit une *voie* publique, qui, d'après son nom, fut appelée *via Aurelia*. Une seconde *voie* du même nom fut ensuite appelée *voie* Emilienne, parce qu'elle fut terminée par *Æmilius Scaurus*.

L'an de Rome 533, fut établie la *voie* Flaminienne. Les opinions sont partagées sur le nom de celui à qui l'on doit son établissement. Les uns l'attribuent à Flaminius, général romain, qui fut battu par Annibal auprès du lac de Trasimène; d'autres au consul Flaminius, fils du général. Elle se prolongeoit jusqu'à Rimini, l'ancien *Ariminium*. Lepidus, le collègue de Flaminius dans le consulat, prolongea cette *voie* jusqu'à Bologne, et de là à Aquilia. Cette partie reçut le nom de *via Æmilia Lepidi*. Plusieurs autres s'embranchoient à celle-ci; mais ces détails allongeroient inutilement le plan auquel nous devons réduire cet article.

Les quatre *voies Appia, Aurelia, Flaminia* et *Æmilia*, dont on vient de faire mention, ont été les plus anciennes *voies* romaines. Etablies du temps de la république, elles furent prolongées dans les âges suivans, soit directement, soit au moyen de *voies* latérales qui venoient y aboutir. A mesure que l'empire de Rome s'agrandit, les routes dûrent se multiplier. Beaucoup de censeurs et d'autres magistrats cherchèrent à se concilier, par de pareils travaux, la faveur de leurs concitoyens.

L'an de Rome 580, les censeurs Flaccus et Albinus firent, selon Tite-Live, paver les rues de Rome et couvrir de sable les chemins en dehors de la ville. Ils firent en même temps revêtir les deux côtés de grandes pierres. Caïus Gracchus obtint surtout les bonnes grâces du peuple, par le soin qu'il prit d'entretenir les *voies* publiques aux environs de Rome; il les rendit non-seulement plus commodes et plus solides, mais aussi plus belles.

Voici en peu de mots quelques détails sur les autres *voies* publiques les plus connues.

La *via Ostiensis,* une des plus anciennes communications de Rome avec les villes ou les contrées de l'Italie, alloit de la *porta Ostiensis* à la ville d'Ostie. Elle étoit des deux côtés bordée en grande partie de maisons de campagne. La *via Valeria* alloit jusqu'à Hadria. La *via Latina*, appelée aussi *Ausonia,* se prolongeoit de la porte Latine de Rome jusqu'à *Casinum*, où elle aboutissoit à la *voie* Appienne. La *via Salaria* étoit appelée ainsi, parce que c'étoit sur cette route que les Sabins transportoient à Rome leur sel marin. Elle commençoit à la *porta Collina*, et se réunissoit à la *via Nomentana*, qui s'étendoit de la *porta Viminalis* à *Nomentium*. La *via Prænestina* n'alloit que jusqu'à Præneste; la *via Lubicana* alloit à Labicum, la *via Albana* jusqu'à Alba Longa, la *via Tusculana* à Tusculum; la *via Laurentina*, située entre la *via Ostiensis* et la *via Ardeatina,* se prolongeoit jusqu'à Laurentum, et la *via Collatina* jusqu'à Collatium.

Les *voies* qui se dirigeoient vers les provinces passoient par l'Italie supérieure, que les Romains appeloient *Gallia cisalpina*. C'est par les Alpes que passoient les routes qui conduisoient dans les différentes parties de la Gaule transalpine, dans la Gaule proprement dite, et de là plus loin en Espagne et en Germanie. Les routes au contraire qui conduisoient en Illyrie, passoient au pied des Alpes, et le long des bords de la mer Adriatique. De l'Illyrie elles se prolongeoient ensuite dans la Pannonie, la Mæsie, la Scythie, la Thrace, jusqu'à Bysance et dans les autres contrées de l'Europe.

Auguste fut le premier qui mit le zèle et l'importance nécessaire à ce qu'il y eût, au moyen de grandes routes, des communications plus suivies et plus rapides entre les provinces de l'empire et la ville de Rome. Selon Suétone, il ordonna en même temps que, sur ces routes, il y eût, à des distances peu considérables l'une de l'autre, des messagers, et par la suite des courriers, pour transmettre rapidement les nouvelles, afin qu'on fût promptement instruit à Rome de ce qui se passoit dans les provinces. Ce fut surtout dans l'Espagne et dans les Gaules que furent formés ces établissemens.

Dans la construction de leurs *voies,* les Romains eurent particulièrement soin de les dresser autant qu'il étoit possible, et d'éviter toute espèce de sinuosités. Lorsque cela étoit nécessaire, ils combloient

les endroits bas, ils construisoient des ponts, ils perçoient des rochers et des montagnes. Quand la direction d'un chemin étoit déterminée, on en fixoit la largeur en traçant un sillon de chacun de ses côtés. On enlevoit ensuite le terrain meuble entre les deux sillons, jusqu'à ce qu'on fût parvenu au terrain ferme. Cette excavation étoit aussitôt remplie par des matériaux solides, jusqu'à la hauteur qu'on vouloit donner à la chaussée. (*Voyez* Chemin.)

Tel étoit le procédé employé pour la construction des chemins dans les plaines; mais dans une vallée, lorsqu'un chemin devoit réunir deux collines, on l'elevoit jusqu'à leur hauteur. Si la contrée étoit marécageuse, on donnoit à la *voie* une très-grande élévation, pour la garantir des inondations. C'est ainsi que Trajan fit continuer la *voie* Appienne à travers les marais Pontins, dans une étendue de plusieurs milles.

Lorsque la *voie* publique étoit sur la pente d'une montagne, auprès d'une vallée profonde, on détachoit de la montagne, autant qu'il en falloit, pour donner au chemin la largeur nécessaire; et, lorsque la pente étoit très-rapide, on élevoit, depuis le pied de la montagne jusqu'au niveau du chemin, un mur solide, pour soutenir la *voie* militaire, et pour empêcher l'écroulement.

Quelquefois on perçoit des montagnes. C'est ce que Vespasien pratiqua dans les Apennins, où il fit continuer une route à travers la montagne, dans une étendue de plus de mille pieds.

Selon Bergier (d'où sont extraits la plupart de ces détails), les *voies* romaines avoient ordinairement 60 pieds de largeur. La surface de chaque *voie* étoit partagée, dans sa largeur, en trois parties. Celle du milieu etoit un peu plus élevée; elle étoit pavée et bombée, afin de faciliter l'écoulement des eaux. Elle avoit 20 pieds de largeur. Chacune des deux autres parties collatérales étoit couverte de gravier, et avoit aussi 20 pieds de largeur. Toutes les *voies* étoient cependant loin d'avoir cette dimension. Rien effectivement n'étoit plus variable, jusque dans une même *voie*. Ainsi la *voie* Appienne offroit d'assez notables différences. Quelques *voies* n'avoient dans leur partie du milieu, ou leur partie pavée, qu'une largeur de 14 pieds, espace suffisant à deux voitures de front.

Pour indiquer au voyageur les distances qu'il avoit déjà parcourues, et celles qui lui restoient encore à fournir, on plaçoit sur les routes des colonnes milliaires, dont les chiffres marquoient le nombre de milles à partir de Rome. (*Voyez* Milliaire, Colonne.)

C'est à la guerre, à ses besoins, aux transports des armées, aux convois militaires et à la promptitude des communications, que les Romains destinèrent les grandes entreprises des routes. Et l'on ne sauroit douter que, dans un temps où les communications de ce genre n'existoient point, au même degré, chez les autres nations, Rome n'ait dû, soit par la continuité, soit par la promptitude de ses mouvemens, les succès qui lui procurèrent l'empire du monde ancien. Ce qu'on a vu depuis, et ce qu'on voit encore chez d'autres peuples pour le commerce, Rome le fit pour la guerre, et voilà pourquoi ce fut aux *voies* militaires qu'elle porta la plus grande dépense.

Ces *voies*, outre qu'elles furent les plus considérables et les plus solides, devinrent aussi tout naturellement, en Italie surtout, un des principaux embellissemens du pays. On comprend que les avantages que ces grandes routes devoient procurer aux endroits qu'elles traversoient, dûrent amener sur leurs bords, et dans les environs, beaucoup de riches citoyens de Rome, qui y établirent leurs habitations. Aussi se représente-t-on, d'après les notions des écrivains, les voisinages des grands chemins, comme bordés des plus beaux edifices, de maisons de plaisance, etc. La *via Ostiensis* étoit bordée des deux côtés d'une suite presque non interrompue de semblables constructions.

De tous ces ornemens des grands chemins que le temps n'a pas entièrement aneantis aux environs de Rome, les plus nombreux devoient être les monumens funéraires. On pourroit le présumer par la comparaison qu'on fait aujourd'hui, des ruines de ces édifices avec les autres ruines, si l'on ne devoit mettre le respect des tombeaux au nombre des causes qui ont dû protéger leur durée. Toujours est-il certain que les tombeaux, dans les usages de l'antiquité, tout en rappelant des idées nécessairement sérieuses, étoient fort loin de produire dans l'ame des sentimens pénibles, et de mettre sous les yeux des images propres à attrister les sens. L'architecture d'ailleurs etoit presque seule chargée de l'érection des tombeaux, et cet art, à l'exception de certaines formes consacrées, considérant ces monumens comme étant les habitations des morts, ne put guère faire autrement que d'employer à leur décoration les mêmes details élémentaires, et les pratiques usuelles des autres édifices. Or, on voit encore aujourd'hui par les restes assez nombreux de tombeaux qui existent sur les bords des anciennes *voies*, que, sous le rapport de l'art et des points de vue qu'ils offroient au voyageur, ils dûrent en être un ornement très-particulier.

VOIE. Ce mot a une autre signification dans les usages de la vie et les pratiques du bâtiment. On l'applique à une certaine mesure d'objets usuels et de consommation, qu'on débite par *voies*, locution formée sans doute ou abrégée, si elle n'est une transposition d'idée du mot *voyage* ou *voiture*.

C'est ainsi que, dans la bâtisse, on appelle *voie* de pierre une charretée d'un ou de plusieurs quartiers de pierre, qui doit être d'un certain nombre donné de pieds cubes. On appelle de même *voie* de plâtre, une quantité quelconque de sacs de plâtre, contenant chacun deux boisseaux et demi.

VOIER, s. m. C'est un nom donné fort ancienne-

ment à un officier chargé de veiller dans les villes, à la bonne confection des rues, et à ce que la voie publique soit, conformément aux réglemens de police, sûre, commode, et d'un accès facile.

Il y avoit autrefois un *grand-voier*. C'étoit le titre d'une grande charge possédée par une personne de haute considération. Elle étoit réunie à celle de grand trésorier de France. M. le duc de Sully, sous Louis XIII, a été le dernier *grand-voier*. Depuis ce temps, et d'après les changemens que les nouvelles extensions de Paris ont apportés dans cette partie de la police municipale, le titre de *voier* se donne à diverses personnes particulièrement livrées aux travaux de la construction et de l'architecture, et qui exercent les fonctions de la voierie, sous la surveillance des autorités municipales supérieures. On les appelle *commissaires voiers*.

VOIERIE, s. f. On appelle ainsi une branche de l'administration municipale, qui a pour objet l'établissement, l'entretien et l'amélioration des chemins, rues, quais, places et autres voies publiques dans les villes, ainsi que la surveillance de tout ce qui peut intéresser, en ce genre, la sûreté et la salubrité.

A Paris cette branche d'administration est divisée en *grande voierie* et en *petite voierie*.

La première, qui est dans les attributions du préfet du département, comprend tout ce qui regarde le percement, l'alignement, l'élargissement ou le redressement des rues, des impasses, des quais, des places, les hauteurs des maisons, la surveillance administrative des constructions particulières qui s'exécutent dans la ville et ses faubourgs, et l'observance de tous les réglemens qui se rapportent à l'art de bâtir.

La seconde est dans les attributions du préfet de police. Elle a pour objets principaux de surveiller les constructions qui peuvent menacer ruine, de tenir la main à la police des saillies et étalages, de tous les accessoires, comme auvens, enseignes appliqués ou attachés à l'extérieur des maisons dans les rues, places, impasses, quais, etc. Elle a une inspection spéciale sur les fosses d'aisances et leurs réparations; enfin sur tout ce qui, dans ces constructions, intéresse la sûreté et la salubrité publiques.

Le mot *voierie* a encore, dans le langage ordinaire, une autre acception, mais due à la même étymologie. Nous trouvons que ce mot se disoit autrefois pour grand chemin. Dans quelques pays on appelle encore *voierie*, une route plantée d'arbres. C'étoit donc sur les grandes routes que l'on portoit, et que l'on porte encore en plus d'un pays, les corps morts des animaux. De là cette locution *jeter à la voierie*.

On appelle encore de même, aujourd'hui, certains emplacemens voisins des grandes routes, hors des villes, où l'on transporte les immondices qui proviennent du nettoiement des rues et des places, ou des vidanges des fosses.

VOILE, s. m. Ce mot est la traduction littérale du mot latin *velum;* mais dans l'usage du français, il ne comporte ni toutes les acceptions, ni précisément les mêmes qu'en latin.

Ainsi on appeloit *vela* ou *velaria* ces grandes tentures que nous appellerions *bannes*, et que l'on élevoit au-dessus des théâtres ou des amphithéâtres, pour mettre les spectateurs à l'abri des ardeurs du soleil.

On appeloit encore *vela* ce que nous appelons, soit des rideaux devant les fenêtres, soit des tentures de porte, ou des portières, dans les chambres et les appartemens.

On a conservé la dénomination de *voiles*, à ces étoffes que l'on tenoit suspendues devant la statue des dieux, ou qui interceptoient la vue des sanctuaires.

Quant aux *vela* ou *velaria*, qui séparoient jadis, comme la chose a encore lieu aujourd'hui, la scène du reste du théâtre, on n'a point traduit ces mots par *voile*, mais bien par les noms, soit de *toile*, soit de *rideau*. (*Voyez* Rideau.)

VOLCANIQUE (Pierre). On donne cette épithète à plusieurs espèces de matériaux, qui, dans plus d'un pays, servent à la construction des édifices, et sont des produits de volcans.

Ce n'est point à cet ouvrage qu'il appartient ni ni d'énumérer les différentes espèces de ces produits, ni d'entrer dans les causes de leur formation. Contentons-nous de dire que, parmi les matériaux propres à la construction, que fournissent les éruptions des volcans, on en distingue de trois sortes, que les anciens et les modernes ont mises en œuvre.

La *pierre volcanique* dure, cassante et compacte, dont on a fait jadis un fréquent emploi, est celle que donnent les laves, mises en fusion par les volcans, et qui forment comme des nappes coulantes d'une largeur plus ou moins grande, et dont l'étendue en longueur, comme à l'Etna, couvre souvent plusieurs lieues de terrain. Cette lave refroidie se débite en blocs de pierre très-considérables. Les Romains s'en servirent avec beaucoup d'avantage pour le pavage de leurs grandes routes, et l'employèrent à la manière de l'*opus incertum*, c'est-à-dire assemblée par joints irréguliers. On l'emploie encore aujourd'hui au même usage. Les environs de Rome, comme chacun le sait, sont remplis de volcans éteints, dont les laves sont devenues des espèces de carrières de *pierres volcaniques*, et l'on en use diversement selon les genres de constructions.

Au nombre de ces *pierres volcaniques*, on compte celle que l'on appelle *peperino* à Rome, et *piperno* à Naples. (*Voyez* Tuf.) Cette sorte de pierre a plus ou moins de dureté. A Rome on l'employa dans les premiers siècles presque exclusivement à toutes les constructions. Celle de Naples semble être générale-

ment moins dure ; cependant on en fait les dalles de pierre, dont toute la ville est pavée.

Une troisième espèce de matières *volcaniques*, propre à la construction, est celle des pierres ponces (*pumici*) ou scories, que les volcans lancent dans leurs éruptions. Il s'en trouve aux environs de Rome, dans les volcans éteints, et le Vésuve, ainsi que l'Etna, en produisent une immense quantité. Il y a de ces scories qui, comme des sortes d'éponges, sont remplies de trous, et qui en ont, si l'on peut dire, la légèreté, en même temps qu'elles ont la dureté du fer. Ces matériaux sont extrêmement utiles pour faire des voûtes. Le mortier, entrant dans tous les trous dont ils sont percés, forme une liaison qui donne à la voûte la propriété de n'avoir pas de joints, et d'être comme d'un seul morceau.

On trouve en France, dans les volcans éteints du Vivarais, de l'Auvergne, etc., des matériaux semblables à ceux dont on vient de parler. On en exploite depuis quelques années pour en faire différens ouvrages, entr'autres des dalles, qui servent de pavement, et qui ont par leur dureté une grande supériorité sur toutes les autres pierres des environs de Paris.

VOLÉE, s. f. C'est le nom qu'on donne à l'action de plusieurs hommes rangés de front, qui battent un terrain, par exemple, une allée de jardin sur sa longueur, et tous à la fois. Ainsi, on dit qu'une allée a été battue à deux, à trois, quatre, etc., *volées*, c'est-à-dire autant de fois dans toute son étendue.

VOLET, s. m. On appelle de ce nom un assemblage de menuiserie monté sur châssis, qui sert de fermeture à la baie d'une fenêtre.

Avant que l'usage des vitraux fût devenu commun et aussi répandu qu'il l'est aujourd'hui, chez le plus grand nombre des nations de l'Europe, dans les temps surtout, et dans les pays où les habitudes de la vie étoient beaucoup moins casanières, les clôtures de fenêtres dans les maisons dûrent consister, comme les portes, en châssis de bois, ou ce qu'on appelle aujourd'hui des *volets*. La sûreté des intérieurs dut en commander la pratique, et il fut nécessaire aussi d'y ajouter, comme cela se fait encore dans plus d'un cas, des serrures, des verroux et autres moyens de sécurité.

Effectivement, les fenêtres au rez-de-chaussée des maisons, et même aux étages inférieurs, offrent des moyens trop faciles de pénétrer dans les intérieurs des habitations ; et les vitraux dont on fait aujourd'hui leurs défenses, mais uniquement contre les intempéries des saisons, exigent également d'être défendus contre les dangers de ces intempéries mêmes, et contre les agressions du dehors.

De là l'usage général des *volets* placés, soit au-dehors, soit dans l'intérieur des habitations. A l'extérieur, on en pratique les deux battans de manière à ce qu'ils puissent s'adosser aux murs des trumeaux, où on les fixe par plus d'un procédé fort simple. Dans les intérieurs, on les fait de la même hauteur et de la même largeur que les châssis en vitrage.

Les *volets* pour l'intérieur des appartemens se font de deux manières, et on leur donne aussi deux noms divers ; les uns s'appellent *volets brisés*, les autres *volets de parement*. Les premiers se plient sur l'écoinçon, ou se doublent sur l'embrasure. Les seconds, qui sont d'assemblage, ont des moulures devant et derrière.

Volet d'orgue. Est l'assemblage de plusieurs châssis, partie droits et partie ceintrés, garnis de légers panneaux de volice, ou de forte toile imprimée des deux côtés, qui servent à couvrir les tuyaux d'un buffet d'orgue.

Volet. On donne encore ce nom à un lieu qui n'a qu'un petit jour fermé d'un petit ais ou d'une jalousie, et dont on fait un pigeonnier.

VOLICE, s. f. Est la latte dont on se sert pour les couvertures en ardoise. Elle a la même longueur et la même épaisseur que la latte qu'on emploie dans les couvertures en tuiles, mais elle est deux fois plus large. *Voyez* Volige.

VOLIÈRE, s. f. Grande cage ou local quelconque, clos et grillé, où l'on entretient des oiseaux, le plus souvent pour l'agrément, et quelquefois aussi, comme le firent les anciens Romains, pour les besoins ou le luxe de la table.

Nous allons rapporter ce que Varron nous apprend à ce sujet dans le 3e livre de son ouvrage intitulé *de Re rusticâ*.

« Nos ancêtres, dit-il, ne connoissoient d'autre » volaille que des poulets et des pigeons, et ils n'a» voient point de *volières*. Les poules et les poulets » se promenoient dans la basse-cour, où on les en» graissoit. Quant aux pigeons, on les enfermoit » dans les greniers ou les étages les plus élevés de » la *villa*. Aujourd'hui on se sert de *volières*, aux» quelles on donne le nom grec *ornithon*, et qui » souvent sont plus grandes et plus spacieuses que » des maisons de campagne. C'est là qu'on élève et » qu'on nourrit des grives et d'autres oiseaux. »

Dans le chapitre suivant, le même Varron nous apprend qu'il y avoit deux sortes de *volières* : l'une contenoit les oiseaux destinés à la table, il l'appelle la *volière utile* ; l'autre étoit la *volière d'agrément* : elle ne contenoit que des oiseaux chanteurs. La première sorte de ces *volières* étoit distribuée de la manière suivante : on lui donnoit la forme d'un carré long, et assez d'étendue pour qu'elle pût renfermer plusieurs milliers de grives, de cailles, de merles, d'ortolans, etc., qu'on y engraissoit. On donnoit peu

d'élévation à la porte, qu'on pratiquoit de manière à être facilement ouverte et fermée, en la poussant latéralement. On n'y disposoit qu'un petit nombre de petites fenêtres, pour ôter aux oiseaux captifs la vue de la plaine ou des oiseaux libres du dehors ; ce qui, en leur inspirant le desir de jouir de leur liberté, auroit pu les empêcher de s'engraisser. On se contentoit de donner à cet endroit assez de clarté pour laisser apercevoir aux oiseaux leur nourriture. Les murs étoient revêtus d'un enduit très-lisse, pour fermer tout accès, dans l'intérieur, aux souris et autres animaux nuisibles. Tout à l'entour des murs on fixoit des pieux ou bâtons en saillie où devoient percher les oiseaux. D'autres perches s'appliquoient aux murs en manière d'arcs-boutans, qui en recevoient d'autres transversales de distance en distance, ce qui produisoit une sorte d'amphithéâtre. A côté de cette *volière* il y en avoit une autre plus petite, dont les fenêtres et la porte étoient plus grandes, et qui communiquoit avec la première; on l'appeloit *seclusorium*. En face, il s'en trouvoit une autre encore plus petite, dans laquelle le gardien renfermoit les oiseaux morts, afin de pouvoir rendre compte au maître du nombre complet des oiseaux soumis à sa garde.

Les *volières d'agrément* étoient de jolis pavillons, au milieu desquels il y avoit ordinairement une enceinte en filets, qui renfermoit les différentes espèces d'oiseaux chanteurs. Lelius Strabo passoit pour avoir été l'inventeur de ces *volières*, et surtout du pavillon dont on vient de parler, qu'il construisit dans une de ses campagnes près de *Brundusium*. Lucullus suivit son exemple, et fit établir dans son *Tusculanum* une pareille *volière*, mais avec plus de grandeur et d'étendue. Enfin, Varron avoit encore enchéri sur l'un et sur l'autre. Près de la ville de Casinum, il avoit fait construire, dans sa campagne, la belle et grande *volière* dont il nous a laissé la description.

Plus d'un critique, et plusieurs dessinateurs se sont exercés à reproduire *l'ornithon* de Varron. M. Stieglitz est un des derniers commentateurs qui se soient occupés de cet objet. On en trouve les détails dans le 3e volume de son *Archéologie de l'architecture* des Grecs et des Romains, et il y a joint une gravure. Quant aux restitutions par le dessin, nous croyons que la plus ancienne doit être celle qu'on trouve dans le Recueil de *Giacomo Lauro*, publié en 1612, et augmenté depuis dans une nouvelle édition. Le premier parut sous le titre de *Antiquæ Urbis splendor*, etc. A la planche 126 est gravé l'*ornithon* de Varron, d'après un dessin de Pirro Ligorio, comme l'annonce l'explication qu'on lit au bas.

On sait que cet habile architecte s'occupa beaucoup de ce qu'on peut appeler l'*archéologie de l'architecture*, et on lui doit la justice qu'il s'étoit réellement rendu propre le goût des anciens dans les masses des édifices et dans les détails de leurs ordonnances. C'est à ce goût qu'il dut cet air de famille, si l'on peut dire, qui règne entre ses compositions et les restes d'antiquités qu'il se plut à faire revivre. Cependant on doit dire qu'à cette époque l'esprit de critique n'avoit point encore pénétré dans les études des archéologues, de quelque genre qu'ils fussent. Le cercle même de l'antiquité étoit restreint à Rome. Les architectes, dans les copies qu'ils faisoient des monumens, étoient loin de s'astreindre à l'exactitude de mesures qu'on y a portée depuis. A plus forte raison mettoit-on beaucoup de liberté dans les restitutions d'édifices qu'on hasardoit quelquefois, d'après les descriptions des écrivains.

C'est ce qu'on peut remarquer dans celle que Pirro Ligorio a faite du célèbre *ornithon* que Varron avoit construit, et qu'il s'est attaché à décrire avec le plus grand détail. C'étoit véritablement un ouvrage d'architecture. La description offre des mesures de longueur, de largeur, qui peuvent servir à en établir le plan avec des dimensions certaines. Le plan, restitué sur la description bien entendue, présenteroit un ensemble fort varié de bâtimens ornés de colonnes, entremêlés de quelques plantations et de diverses sortes d'ordonnances. Le dessin de Pirro Ligorio fait bien reconnoître quelques-uns des élémens de cet ensemble, mais il est rédigé d'idée, et arbitrairement composé sans échelle et sans plan.

Nous avons cru toutefois devoir profiter de cet article, bien que l'objet désigné par son titre n'entre plus aujourd'hui dans l'ordre des grands ouvrages auxquels l'architecte est nécessaire, pour faire connoître une des plus curieuses entreprises, à la fois de luxe et d'économie rurale des Romains, et exciter quelque artiste ou écrivain, versé dans l'archéologie de l'architecture, à traduire plus fidèlement en dessin la description de Varron.

VOLIGE, s. f. Nous avons trouvé le mot *volice* dans quelques lexiques, c'est pourquoi nous l'avons inséré dans notre nomenclature. (*Voyez* plus haut.) Aujourd'hui on n'emploie ce mot qu'avec l'orthographe que le présent article lui donne, et le plus souvent au pluriel.

On donne ce nom à de petites planches ordinairement de bois blanc ou de sapin, servant particulièrement pour des encaissemens et pour tous les travaux qui concernent le métier de layetier.

On a vu, à la vie de Philibert Delorme (*voyez* DELORME), qu'il employa de véritables *voliges* dans le système de charpente dont il fut l'inventeur. On ne sauroit assigner un autre nom aux planches minces et légères qu'il imagina d'assembler, et que, d'après l'exemple et la théorie qu'il en a donnés, on continue encore d'employer pour former des assemblages de couvertures, qui réunissent dans ce procédé l'économie à la légèreté. (*Voyez*-en la description à l'article cité.)

VOLTERRA. Ville antique de l'Etrurie, qu'on appela jadis *Volaterra*.

Volterra, une des villes étrusques où il s'est conservé le plus de monumens, et où l'on a découvert le plus d'ouvrages de l'art des anciens Toscans, fut bâtie sur le sommet sinueux d'une haute montagne escarpée, entre le fleuve Cecina et l'Eva, et qui commande tous les pays des environs jusqu'à la mer de Toscane. Elle avoit à peu près 4 milles de circonférence, comme le démontrent les restes de ses antiques murailles, et le plan qu'en a donné M. Micali, dans son ouvrage intitulé l'*Italia avanti il dominio de Romani*.

C'est sur cette carte que nous allons donner l'énumération abrégée de tous les monumens, dont il reste encore des vestiges plus ou moins considérables.

On peut suivre sur ce plan l'entière circonvallation des murs antiques, en grande partie ruinés, mais dont les débris permettent de suivre leur trace. Ils se composoient de blocs en pierre de taille, régulièrement appareillés à joints rectangles. Deux portes de la ville antique subsistent encore. Celle qu'on appelle aujourd'hui *porta dell' Arco* est réellement formée d'une grande et belle arcade, ayant en profondeur toute l'épaisseur des murs. Sa construction, toute en fort gros blocs de pierre taillés et appareilles en ligne droite, offre deux ceintres voûtés en claveaux, qui donnent, l'un du côté de la ville, l'autre du côté de la campagne, et qui retombent sur des piédroits ayant un couronnement profilé, à la manière des antes dans les temples d'ordre dorique grec. L'ouverture ceintrée de l'arc du côté de la campagne est accompagnée de trois têtes sculptées en saillie, approchant de la ronde-bosse. Deux de ces têtes surmontent les deux piédroits; la troisième sert d'agrafe ou voussoir qui fait la clef de la voûte. Ces têtes sont tout-à-fait frustes; mais, par un hasard tout particulier, on les retrouve beaucoup mieux conservées sur un bas-relief découvert à *Volterra*, où le sculpteur avoit représenté une action du siége de la ville, et sans aucun doute un assaut donné à l'une de ses portes. On y voit un guerrier précipité avec l'échelle qui devoit servir à l'escalade. Or, la porte d'où il tombe est précisément celle des trois têtes dont on a parlé. Ces têtes, quoique bien conservées, n'ont aucun symbole qui puisse les expliquer. Elles étoient sans doute celles de quelques divinités adorées à *Volterra*. De quel temps date cette architecture? c'est ce que rien ne nous apprend. Aussi est-il difficile d'établir là-dessus quelques conjectures probables, relativement à l'art de l'antique Etrurie.

M. Micali, dans le plan qu'il a tracé de l'ancienne et de la moderne *Volterra*, nous fait connoître, entre un fort grand nombre de vestiges d'antiquités, des restes de thermes, ainsi que l'aqueduc qui y conduisoit les eaux, une fontaine d'eau minérale et d'anciens conduits qui y aboutissoient; des constructions d'un amphithéâtre avec ses dépendances, différentes sortes d'hypogées et de sépultures publiques appelées aujourd'hui *sepolcreti*, une superbe piscine, l'embouchure d'un égout et beaucoup d'autres fragmens d'édifices ruinés, témoins de l'antique magnificence de cette ville.

VOLTERRA (Francesco di), fut un des architectes de la fin du seizième siècle, qui marchèrent à la suite, mais en restant assez loin, de tous ceux qui firent la gloire de ce grand siècle. Son style n'a point de caractère; il tient le milieu entre la grandeur, la pureté, la correction, la simplicité, la noblesse de ses prédécesseurs, et les défauts contraires qui envahirent par degrés le domaine de l'architecture, jusqu'à l'excès où Boromini devoit trouver leur terme.

On ne sait pas à l'école de quel maître s'étoit formé *François de Volterre*. L'architecture toutefois ne fut pas son premier art; il s'étoit d'abord exercé dans la sculpture en bois, genre qui ne pouvoit le conduire ni à la fortune, ni à la célébrité. Il en quitta bientôt l'exercice pour celui de l'architecture. Peut-être s'y livra-t-il assez tard, ou mourut-il trop tôt, pour avoir pu, ou élever beaucoup d'édifices, ou porter à fin ceux qu'il avoit commencés. Le peu qu'on en cite sous son nom ne furent point, pour la plupart, achevés par lui. Du moins cela paroît certain des deux plus connus.

Le premier fut l'église de Saint-Jacques-des-Incurables à Rome. Quelques sujétions d'alignement de terrain paroissent avoir gêné l'architecte dans sa disposition et dans l'accord en plan de son intérieur d'église et de son portail, qui, comme le plan le démontre, se trouve établi sur une ligne biaise. Cet inconvénient, il est vrai, n'est pas sensible dans l'élévation.

Le plan de l'église est un ovale, dont le grand diamètre passe par la porte d'entrée et par l'autel. Il résulte de là que l'entrée dans cet intérieur elliptique a lieu par le petit côté du cercle ovale, ce qui paroît moins naturel. Chacune des extrémités de ce petit côté, c'est-à-dire celle de la porte et celle de l'autel, offre une grande arcade, et l'autel principal est dans un petit prolongement en demi-cercle. Le point milieu du petit diamètre de l'ovale est occupé par deux arcades semblables, mais un peu moins larges; et entre chacune des quatre dont on vient de parler est pratiquée une arcade inférieure, et en hauteur et en largeur; de sorte qu'en exceptant la grande arcade d'entrée de la porte, tout cet intérieur se compose de sept chapelles en renfoncement sous les sept autres arcades. On ne sauroit nier que ce plan n'ait été adroitement combiné pour l'espace dont l'architecte pouvoit disposer.

La décoration de cet intérieur est assez sage; et si elle n'offre que peu de licences, elle ne présente aussi aucune de ces beautés qui tiennent à la simplicité des masses, à la pureté du caractère, à la sévérité du

style. Les pilastres sont d'ordre corinthien composé; et, par un contraste dont on ne sauroit entendre la raison, l'entablement est des moins ornés. Cette rotonde est couverte par une coupole, dont la voûte se trouve peu agréablement découpée par des lunettes qui se terminent en arcs aigus, dans lesquels sont inscrites, en forme circulaire par le haut, d'assez longues fenêtres. Rien de moins heureux que tout cet ajustement, qu'on ne sauroit, à ce qu'il paroît, imputer à *François de Volterre*, puisque l'édifice fut terminé par Charles Maderne, qui passe pour avoir aussi achevé la façade ou le portail. On ne peut guère en dire autre chose, sinon que dans ce genre insignifiant de frontispices en placage et à plusieurs ordres, on en citeroit peu qui eussent moins de défauts.

Nous trouvons qu'un autre grand édifice de *François de Volterre* eut la même destinée, c'est-à-dire de n'avoir pu être terminé par lui et de l'avoir été par Charles Maderne. On veut parler du palais Lancellotti à Rome, un des plus grands de cette ville. Sa masse extrêmement régulière, si on en excepte la porte d'entrée de sa principale façade, qui n'en occupe pas le point milieu, se compose d'un étage à rez-de-chaussée, sous lequel on a pratiqué les ouvertures d'un étage souterrain, ensuite d'un premier étage, au-dessus duquel s'élève un petit étage attique ou en *mezzanino*. Ces étages sont séparés par de simples bandeaux sans ornemens. Les chambranles des fenêtres sont d'un style fort simple, et l'entablement ne l'est pas moins. La porte d'entrée offre quelques caprices de décoration, qui se ressentent du goût du dix-septième siècle. Elle a aussi l'inconvénient de ne pas occuper le milieu de la façade.

On attribue à *François de Volterre* la construction de la nef de l'église *della Scala*, où l'on trouve à louer un parti grandiose; le dessin de la façade de l'église de *Monte-Serrato*, dont il n'exécuta que le premier ordre, qui est corinthien, avec des ressauts inutiles et de petites niches sans proportion, au jugement de Milizia; et l'église de *Santa-Chiara* qui, selon ce critique, est dans le même goût.

VOLUTE, s. f., en latin *voluta*.

Le mot latin, formé du verbe *volvere*, désigne et définit la *volute* comme étant un enroulement, une spirale, ou toute configuration qui décrit plusieurs circuits. La nature a sans doute fourni aux divers travaux des arts d'assez nombreux modèles de cette configuration, dans une très-grande quantité de plantes dont les tiges produisent de ces petites ramifications qui se développent en forme de spirales. L'esprit de l'ornement a toujours été de chercher dans les productions naturelles des applications aux détails des différentes parties d'ouvrages qu'aucune règle ne sauroit assujétir à des types nécessaires. Les objets naturels dont nous parlons semblent être eux-mêmes des caprices de la nature; et ce qu'on appelle en architecture de l'ornement, est aussi ce qui en est la partie qu'on peut appeler capricieuse.

Le système d'enroulement et de *volute* a trouvé le moyen de se naturaliser dans un assez grand nombre d'objets, devenus comme parties constituantes de l'architecture. Telles sont les modillons et les consoles, qui, comme on le sait, se composent de deux *volutes* ou enroulemens inégaux, qu'on met diversement en œuvre, selon que l'enroulement le plus fort est en haut ou en bas. Il est une multitude d'autres emplois des *volutes*, soit comme supports, soit comme anses des vases des trépieds des autels, etc.

Mais l'emploi de la *volute* le plus important est celui qu'on lui a donné dans les chapiteaux des ordres corinthien et ionique. C'est surtout à l'égard de ce dernier que la *volute* joue le principal rôle, puisque son chapiteau consiste essentiellement dans ses *volutes*, dans leur ajustement, leur circonvolution, leurs détails accessoires. Certainement on n'ira point croire, avec Vitruve, que les *volutes* du chapiteau ionique représentent la coiffure des femmes, et les boucles de leurs cheveux. Ce n'est pas là le seul cas où nous ayons eu à combattre cet architecte dans l'abus qu'il a fait de quelques idées métaphoriques, et de quelques allusions que le génie grec a pu faire des procédés de la nature aux pratiques de l'architecture. Ainsi a-t-on cru trouver dans les proportions différentes des corps de l'homme et de la femme une sorte d'analogie avec les ordres des colonnes, selon que l'on aura le caractère de la force, et l'autre celui de l'élégance. Mais ce n'est là qu'un rapprochement d'idée, et non de réalité. Il en est de même de l'application des mots *capita*, chapiteaux, aux couronnemens des colonnes, couronnemens qui forment dans le fait leurs têtes. Mais nul rapprochement d'imitation à tirer de là; encore moins d'une tête de femme, avec la décoration du chapiteau ionique. Non qu'on veuille nier qu'à prendre cette transposition d'idée dans sa plus grande généralité, le goût ait pu inspirer aux Grecs de donner à l'ordre qui tient le milieu entre la force et la richesse, le caractère d'élégance dont la tête de la femme parée de sa chevelure fait naître le motif.

Du reste, rien de commun entre cette coiffure et les détails décoratifs du chapiteau ionique. D'où les Grecs auront-ils donc tiré les élémens de sa composition et de son ajustement? Rien, je pense, ne seroit plus vain que cette recherche. Dès qu'on n'y voit aucun emprunt fait aux productions naturelles, ni aucune analogie entre des balustres ou des *volutes*, et les parties constitutives de la charpente, il ne reste à chercher son origine que dans le goût de l'ornement, et dans cette sorte d'instinct, qui n'a d'autre principe et d'autre but que le plaisir des yeux.

Dans la vérité, et lorsqu'on pénètre jusqu'au fond des choses, on en doit dire autant du chapiteau corinthien. Quoique ce chapiteau soit composé tantôt de feuilles d'acanthe, tantôt de feuilles de laurier,

imitées sans doute d'après des productions naturelles, qui pourroit dire que ce ne soit pas une invention purement décorative, et appartenant au génie de l'ornement? Car nous ne supposerons pas, avec quelques rêveurs en ces matières, que cela soit imité des branches d'arbres. Il n'y a personne qui ne sache aujourd'hui que le type des chapiteaux à feuillages est d'invention égyptienne; et les Egyptiens, qui ne crurent jamais que leurs colonnes aient eu des arbres pour modèles, crurent encore moins que les feuilles de *lotos* dont ils ornèrent leurs chapiteaux auroient été la conséquence d'une imitation à laquelle rien n'auroit pu les porter. Les Egyptiens, et les Grecs après eux, ne crurent faire rien autre chose que de l'ornement.

Le chapiteau corinthien n'est donc, comme le chapiteau ionique, qu'une pure et simple composition décorative pour le plaisir des yeux. Et ce qui le prouveroit encore, si cela avoit besoin de preuves, c'est qu'aux caulicoles de leurs acanthes et à la disposition de leurs feuilles, ils ajoutèrent d'assez nombreuses *volutes*.

Effectivement, les *volutes* du chapiteau corinthien, qui sont au-dessus des caulicoles, sont au nombre de seize, huit angulaires, et huit autres plus petites, appelées *hélices*. Quelle qu'ait pu être l'origine du chapiteau en forme de vase, selon les uns, ou de panier, selon d'autres, entouré de feuillages d'acanthe, d'olivier ou de laurier, il est évident que les *volutes* qui font partie de tout cet ajustement n'y ont pu être introduites par aucun autre principe que par celui du goût, et n'ont été l'imitation d'aucune chose naturelle.

Il en fut de même du chapiteau ionique, dont les *volutes* forment et le caractère et le principal ornement. Aussi les architectes se sont-ils souvent exercés sur la meilleure forme à lui donner, et sur la méthode d'en tracer les contours. Nous allons rapporter ici celle que Perrault adopte dans son *Traité de l'ordonnance des cinq espèces de colonnes*.

« Pour tracer le contour de la *volute*, il faut commencer par l'astragale du haut de la colonne, qui » doit avoir deux douzièmes d'épaisseur, et s'étendre » à droite et à gauche, autant que le diamètre du » bas de la colonne. Cet astragale étant marqué sur » la face où l'on veut tracer la *volute*, il faut tirer » une ligne à niveau par le milieu de l'astragale, et » la faire passer par de là le bout de cet astragale, » puis faire descendre à-plomb, du haut du tailloir » sur cette ligne, une autre ligne qui passe par le » centre du cercle, dont la moitié décrit l'extrémité » de l'astragale. Ce cercle, qui a deux douzièmes de » diamètre, est appelé l'*œil de la volute* par Vi- » truve. C'est dans ce cercle que doivent être placés » les douze points qui servent de centre aux quatre » quartiers de chacune des trois révolutions dont la » *volute* est composée. Pour avoir ces douze points, » on trace dans l'œil un carré dont les diagonales » soût l'une dans la ligne horizontale, et l'autre » dans la ligne à-plomb, et s'entre-coupent au » centre de l'œil. Du milieu des côtés de ce carré » on tire deux lignes qui séparent le carré en qua- » tre; et chaque ligne étant partagée en six par- » ties égales, elles donnent les douze points dont il » s'agit. Pour tracer la *volute*, on met le pied im- » mobile du compas sur le premier point, qui est » dans le milieu du côté intérieur et supérieur du » carré, et l'autre pied du compas à l'endroit où la » ligne à-plomb coupe la ligne du bas du tailloir, » et l'on trace un quart de cercle en dehors et en » bas, jusqu'à la ligne du niveau. De cet endroit, » ayant placé le pied immobile au second point, qui » est dans le milieu du côté supérieur et extérieur » du carré de l'œil, on trace le second quart du cercle » tournant en dessous jusqu'à la ligne à-plomb, et » de là, ayant placé le pied immobile au troisième » point qui est dans le milieu du côté inférieur et ex- » térieur du carré de l'œil, on trace le troisième » quart de cercle tournant en haut et en dedans, jus- » qu'à la ligne du niveau. De là ayant placé le pied » immobile au quatrième point, qui est dans le mi- » lieu du côté inférieur et extérieur du carré de l'œil, » on trace le quatrième quart de cercle tournant en » haut et en dehors, jusqu'à la ligne à-plomb. De là » ayant placé le pied immobile au cinquième point, » qui est au-dessous du premier en allant vers le » centre, on trace le cinquième quart de cercle, et » tout de même le sixième du sixième point qui est » au-dessous du second, et le septième du septième » point qui est au-dessous du troisième; et ainsi, » allant de point en point par le même ordre, on » trace les douze quartiers qui font la circonvolution » spirale de la *volute*. »

L'emploi des *volutes* dans le chapiteau ionique est devenu, pour l'ordre de ce nom, d'un usage tellement ancien et tellement habituel, leur forme et leur ajustement ingénieux et varié se sont trouvés si bien d'accord avec le caractère moyen, entre la simplicité du dorique et la richesse du corinthien, qu'on n'a jamais cherché à donner à cet ordre d'autre couronnement. Cependant il ne faudroit pas croire qu'il y eût, pour tracer les contours de ses *volutes*, aucune règle invariable. Non-seulement les procédés sur ce point peuvent être divers, mais nous voyons plus d'une variété importante chez les anciens, soit dans la position des *volutes*, soit dans leurs contours et les révolutions auxquelles on les soumet : les modernes n'ont pas laissé de même d'y introduire de nouvelles diversités. De là les différens noms qu'on donne aux *volutes*. Ainsi on dit :

Volute à l'envers. C'est une *volute* qui, au sortir de la tigette, se contourne en dedans. Il y a des exemples de cette disposition peu agréable dans quelques édifices du dix-septième siècle à Rome, tels que la Sapience et Saint-Jean-de-Latran.

Volute angulaire. *Volute* qui est pareille dans les quatre faces du chapiteau. Telle est celle qu'on voit à la colonne ionique du temple de la Concorde à Rome.

Volute arrasée. On appelle ainsi une *volute* dont le listel, dans ses trois contours, est sur une même ligne, comme sont les *volutes* de l'ionique antique, ou comme est celle de Vignole.

Volute a tige droite. *Volute* dont la tige parallèle au tailloir, sort de derrière la fleur de l'abaque, comme à certains chapiteaux composites de la grande salle des thermes de Dioclétien.

Volute de console. On donne ce nom aux deux enroulemens dont se composent généralement les consoles de décoration. De ces deux *volutes*, l'une est plus forte que l'autre; et, selon les emplois qu'on fait de la console, tantôt c'est la supérieure qui est la plus forte, tantôt c'est l'inférieure.

Volute de modillon. Cette *volute*, destinée à soutenir la corniche, ou du moins à paroître lui servir de support, est du même genre que la précédente, et son gros enroulement est toujours à la partie supérieure.

Volute de parterre. Toute *volute* (comme son nom l'indique) étant un enroulement, on appelle, dans la langue du jardinage, une *volute*, toute figure en enroulement dans la forme d'un S, qu'on trace, soit avec du buis, soit avec du gazon.

Volute évidée. On appelle ainsi la *volute* qui a le canal d'une circonvolution, détaché du listel d'une autre circonvolution, par un espace vide à jour. De toutes les manières de pratiquer les *volutes*, celle-ci est celle qui a le plus de légèreté.

Volute fleuronnée. *Volute* dont le canal est enrichi d'un rinceau d'ornement. On en trouve de semblables aux chapiteaux composites des arts antiques à Rome.

Volute naissante. *Volute* qui semble, dans le chapiteau corinthien, sortir du vase par derrière l'ove qui monte dans l'abaque. On la voit ainsi pratiquée aux plus beaux chapiteaux du genre de ceux qu'on nomme composites.

Volute ovale. Ainsi appelle-t-on une *volute* qui a ses circonvolutions plus hautes que larges. On les voit pratiquées de cette sorte, dans certains édifices modernes, à des chapiteaux d'angle ioniques ou composites. Elles sont ainsi aux chapiteaux du temple de la Fortune virile à Rome et au théâtre de Marcellus.

Volute rentrante. On nomme ainsi celle dont les circonvolutions rentrent en dedans. De ce genre sont les *volutes* des colonnes ioniques exécutées sur les dessins de Michel-Ange, au Capitole, à Rome.

Volute saillante. On exprime par cette dénomination la forme d'une *volute* dont les enroulemens se jettent en dehors. De semblables *volutes* sont exécutées au portail de Saint-Gervais, à Paris.

VOMITORIA. On appeloit ainsi, dans les amphithéâtres, des portes ou plutôt des ouvertures pratiquées en plus ou moins grand nombre, selon celui des *præcinctiones* ou palliers, qui circuloient tout à l'entour et aboutissoient aux *cunei*, c'est-à-dire aux sections formant des escaliers pour monter ou descendre d'une rangée de gradins à une autre.

Les *vomitoires* aboutissoient à des escaliers construits sous l'amphithéâtre, et c'est par là que les spectateurs arrivoient aux palliers et aux sections, d'où ils se distribuoient à volonté sur tous les gradins. Ainsi, personne n'arrivoit à l'amphithéâtre par dedans; c'étoit par toutes ces issues ainsi pratiquées en étages sous les gradins mêmes, que la multitude pénetroit, et c'étoit par elles que la foule s'évacuoit.

Les *vomitoires* étoient des espèces de bouches qui sembloient engloutir ou vomir la foule, et de là le nom qu'on leur donna. Macrobe le dit textuellement, sat. VI, 4. *Undè et nunc vomitoria in spectaculis dicimus, indè homines glomeratim ingredientes, in sedilia se fundunt.*

VOTIF, adj. m. Se dit de tout objet donné ou fait en vertu d'un vœu, c'est-à-dire d'une promesse à la Divinité de lui témoigner une reconnoissance publique pour un bienfait obtenu.

On ne sauroit nombrer tous les objets d'art auxquels on donna le nom de *votif*, et qu'on appela, par suite du principe qui les produisit, des *ex-voto*. Ce sentiment religieux s'étendit aux plus petits comme aux plus grands ouvrages. Nous ne citerons pas dans l'antiquité les monumens de tout genre qui lui dûrent leur exécution, et parmi lesquels il faudroit comprendre un grand nombre de temples. La puissance de ce principe religieux n'a guère été moindre dans le christianisme et jusqu'à nos temps modernes. Ainsi un des principaux monumens de Paris, le grand édifice et la belle coupole du Val-de-Grace, furent le résultat d'un vœu fait par Anne d'Autriche, si elle obtenoit du ciel la naissance d'un fils; et ce fils fut Louis XIV.

Il est donc vrai que nous possédons encore un grand nombre d'édifices et de temples *votifs*, et qu'ainsi l'épithète de *votif* peut se donner à beaucoup d'autres objets que ceux auxquels on affecte la dénomination synonyme d'*ex-voto*.

Nous dirons cependant, pour borner aux usages de l'antiquité grecque ou romaine, les notions ordinairement applicables au mot *votif*, qu'on le donna par excellence à un certain nombre d'objets ou de sujets usuels.

Rien, par exemple, ne fut plus commun chez les

peuples anciens que ce qu'on appela des tableaux *votifs*, que l'on plaçoit dans les temples du dieu auquel on s'étoit adressé dans le péril, et au secours duquel on croyoit avoir dû son salut. Les temples offroient aussi comme ornemens des boucliers *votifs*. C'étoient quelquefois les boucliers mêmes enlevés aux vaincus. De semblables boucliers ornoient l'entablement du temple de Jupiter à Olympie. Il se faisoit aussi de ces boucliers à l'instar des boucliers usuels, mais d'une matière plus riche, et décorés de tout le luxe de la sculpture sur métaux. C'est de ce genre que sont certains de ces ouvrages qui ont échappé à la destruction, et qui, n'ayant jamais pu être d'aucun usage pour la guerre, ne peuvent être expliqués que de cette manière.

VOUSSOIR, s. m. On appelle ainsi les pierres qui forment la courbure d'une voûte ou le ceintre d'une arcade. Chaque *voussoir* a six côtés quand il est taillé. Le côté qui est creux, et qui doit servir à former le ceintre de la voûte, se nomme *douelle intérieure du voussoir* et quelquefois *intrados*. Le côté qui lui est opposé, et qui fait le dessus de la voûte, est appelé *douelle extérieure* ou *extrados*. Les côtés qui sont cachés dans le corps du mur, se nomment *lits de la pierre*, et on donne le nom de *tête de la pierre* aux autres faces qui sont les bouts des *voussoirs*.

Il y a des *voussoirs* qui sont à tête égale, c'est-à-dire de même hauteur, et d'autres à tête inégale, comme les carreaux et les boutisses pour faire liaison. On trace les uns et les autres par panneaux et équarrissement.

On construit en *voussoirs* les dessus des portes et des fenêtres qui ont du creux et qui sont courbés, et on les fait de claveaux quand ils sont droits et en plafond.

Les *voussoirs* tous semblables servent à former les voûtes extradossées.

Voussoir a branches. *Voussoir* qui, étant fourchu, fait liaison avec le pendentif d'une voûte d'arête.

Voussoir a crossettes. *Voussoir* qui retourne par en haut pour faire liaison avec une assise de niveau.

VOUSSURE, s. f. C'est le nom qu'on donne à toute portion de voûte moindre que le demi-cercle. Tels sont, par exemple, les arcs qui soutiennent les rampes de certains escaliers.

Lorsqu'une *voussure* est entre deux arcs de différentes formes, on l'appelle *arrière-voussure*. Voyez les noms qu'on lui donne selon ses formes au mot Arrière-voussure.

VOUTE, s. f. Ce mot vient de l'italien *volta*, formé du verbe *voltare* qui est en italien la même chose que *volutare*, et qui exprime l'idée de *tourné*, *contourné*. Ainsi *volta* signifie un objet circulaire ou fait *au tour en rond*. D'après cette étymologie, on ne devroit donner ce nom qu'à toute construction de couverture ceintrée. Cependant l'art étant parvenu à faire, par les mêmes procédés et par les mêmes réunions de matières, des couvertures horizontales, on leur a donné le même nom, et on a divisé les *voûtes* en *voûtes ceintrées* et en *voûtes plates*.

Sous le rapport de son emploi dans les édifices, la *voûte* est une couverture, composée le plus souvent de parties qui, dans leur position suspendue, se soutiennent les unes les autres.

Les définitions qu'on donne ordinairement de la *voûte* tendent à la faire considérer comme étant exclusivement un ouvrage soit en pierres, soit en maçonnerie. Quoique l'on en fasse aussi qui sont des ouvrages de charpente ou des assemblages métalliques, cependant, la théorie de l'architecture et la pratique de la construction s'accordent à ne reconnoître, comme faisant une partie importante de l'art et de la science, que celle dont l'ouvrage, soumis à des principes d'harmonie et de goût, et à ceux de la stéréotomie ou de la géométrie, se compose ou de pierres taillées, que leur coupe réunit dans une même courbure, ou de matériaux divers, dont la liaison du mortier parvient à faire un tout compacte.

Ce n'est pas que les ouvrages ceintrés en charpente doivent être réputés tout-à-fait étrangers, même dans les pratiques modernes, aux combinaisons de l'art. Il s'en construit ainsi, surtout au lieu de plafonds, dans beaucoup d'intérieurs : mais ces constructions sont devenues plus ou moins étrangères à l'art des *voûtes*, après avoir servi, comme on va le voir, de modèles primitifs à cet art et à ses entreprises.

§ Ier. Notions conjecturales sur le principe originaire de l'art des voutes.

On a beaucoup disserté sur l'origine de l'art des *voûtes*, sur les pays et les temps auxquels on croit en devoir l'invention, sur les premiers peuples qui l'ont mis en œuvre, et sur ceux d'entr'eux qui l'ont méconnue.

Il manque et il manquera toujours à la certitude de cette espèce de recherche, une base constante soit dans les notions de l'histoire, soit dans les monumens même des peuples. Or, le défaut ordinaire de ceux qui s'adonnent à ces recherches, est de conclure de l'absence de citations ou d'exemples, l'ignorance de la chose en question, chez les peuples et dans les temps dont nous ne savons rien ou que fort peu de choses. Il faut donc être très-réservé dans les jugemens que l'on porte en ces matières, soit que l'on conteste, soit que l'on affirme.

Lorsqu'on cherche à déterminer quel a pu être le principe originaire de l'art des *voûtes* chez le plus grand nombre des nations, il faut premièrement con-

stater si l'art dont il s'agit dut résulter uniformément partout d'un seul procédé, ou si la diversité de matériaux employés à former les premières habitations ne dut pas fournir à cet art plus d'un modèle différent. Il doit être entendu d'abord que l'art de voûter fut toujours l'effet d'un besoin partout uniforme, celui de couvrir par une réunion de matériaux des espaces d'une étendue quelconque, c'est-à-dire excédant la portée ordinaire des pierres, ou exigeant une solidité supérieure à celle des bois de charpente. Or, ceci nous conduit à reconnoître que les premières bâtisses ayant employé ou les bois ou les pierres, la *voûte* a pu trouver dans l'un et l'autre de ces emplois une double origine.

A la première époque de la réunion des hommes en société, ou au sortir des forêts qui avoient été leur premier asile, il est indubitable que les arbres abattus devinrent les premiers matériaux de leurs habitations. Les procédés primitifs de la charpente, encouragés par ce besoin, contribuèrent bientôt à développer les entreprises de l'art de bâtir. Ces notions n'auroient presque pas besoin de l'autorité des voyageurs et des historiens, tant elles reposent avec évidence sur la nécessité et la nature des choses.

On peut donc affirmer que le travail du bois ou de la charpente aura constitué, presque chez toutes les sociétés naissantes, les premiers ouvrages de la bâtisse, sauf les diversités de combinaisons qui en auront, par la suite, modifié le goût ou le système.

En adoptant cette théorie, développée à plus d'un article de cet ouvrage (*voyez* Bois, Cabane), nous avons cru qu'on devoit excepter de ses applications quelques procédés de bâtir, et particulièrement ceux de l'architecture égyptienne. (*Voyez* son article.) Il nous a paru d'abord qu'on y remarque un système tout particulier, et un accord toujours et partout établi entre ce qu'il faut appeler son principe originaire, et sa construction de plates-bandes en pierre, genre de construction qui ne sauroit inspirer aucune de ces variétés, de ces légèretés et de ces parties saillantes que doit suggérer l'emploi du bois. Nous verrons donc que, si l'Egypte paroit n'avoir point fait usage de *voûtes*, c'est que sa construction s'étoit, de toute antiquité et dès l'origine, bornée à l'emploi de la pierre. C'est bien ce que démontrera encore ce procédé de pierres en encorbellement qu'on trouve dans les intérieurs de la grande pyramide, ébauche qui sembleroit avoir dû conduire à la construction ceintrée.

Par l'effet d'un destin tout contraire dans l'architecture grecque, évidemment née du système de la charpente ou construction en bois, nous voyons l'art des *voûtes* pratiqué dès la plus haute antiquité. C'est donc au principe du bois, de son emploi et de son travail, que nous croyons devoir attribuer l'antériorité de la pratique de voûter.

Lorsque en effet le procédé de la charpente fut devenu usuel en Grèce et s'y fut perfectionné, il n'est pas douteux qu'il ait pu servir (comme nous le voyons encore partout de nos jours) à créer et à former, pour les divers emplois publics ou particuliers, un grand nombre d'édifices commodes, réguliers, et susceptibles de toutes sortes de configurations variées. Or, cela est attesté par les notions mêmes de l'histoire. Nous voyons en effet chez les Grecs la construction quadrilatère et parallélogramme en bois, avec toitures à deux pentes, avec porche en avant et supports isolés, précéder les mêmes genres de constructions en pierre. De même, la construction en bois aura pu continuer d'être employée aux édifices circulaires qui furent, dans la suite, bâtis à l'instar avec des matériaux plus solides, c'est-à-dire que la pierre y aura également succédé au bois, sans pourtant qu'on en conclue toute exclusion du bois employé encore aux siècles de la perfection. Plus d'une cause, dans l'état social, perpétue par raison d'économie les procédés économiques des âges précédens, et plus d'un bâtiment rustique, aux siècles du plus grand luxe, rappelle les premiers essais des commencemens de l'art.

Par exemple on voit, et avec quelque intérêt, dans plus d'une région de l'Italie, certaines constructions circulaires chez les habitans des campagnes, s'élever en pointe à une assez grande hauteur, sur un diamètre de 50 à 60 pieds, et formées de solives inclinées jusqu'au sommet ouvert par un grand œil qui éclaire cet intérieur. C'est bien là le prototype des *tholos*, des *voûtes* sphériques et des coupoles.

Or, prétendroit-on que ces sortes de bâtisses ont lieu aujourd'hui par l'effet de l'imitation que des villageois feroient des coupoles dans les villes? N'est-il pas plus naturel d'y voir le modèle grossier que l'art aura depuis perfectionné au milieu des villes, et qui n'aura pas cessé de subsister dans les campagnes avec les moyens imparfaits d'une construction grossière.

Tous les genres de témoignages se sont réunis pour nous apprendre que la *voûte* en pierre eut chez les Grecs son origine, et trouva son principe ou son modèle dans la construction en bois, c'est-à-dire la charpenterie. Tout nous dit que sur ce point, comme sur beaucoup d'autres, l'art de l'architecture lui dut, avec l'ensemble de son système et ses formes principales, tous les détails imitatifs de ses profils et de ses ornemens. Disons encore que l'emploi du bois dans la construction en grand ne cessa point en Grèce d'être usuel. Nous pouvons citer à l'appui de cette assertion le *Philippeum* d'Olympie (*voyez* ce dernier mot), construit par Philippe, roi de Macédoine, c'est-à-dire au plus beau siècle des arts. Sa coupole étoit un composé de poutres taillées pour en former la *voûte*, et qui aboutissoient toutes à une clef de bronze, servant de lien à leur assemblage. Nous n'aurions que trop d'exemples à rapporter de la réciprocité d'emploi entre la pierre et le bois, et tous ces exemples confirmeroient la nécessité d'admettre la priorité du bois comme modèle des constructions

de *voûtes* en pierre, et la difficulté de supposer l'origine de la *voûte,* comme procédant de la construction en pierre.

Ainsi avons-nous montré qu'il en fut de même de la forme ceintrée des arcades, et la preuve accompagnée de l'exemple est tous les jours sous nos yeux, dans le procédé employé par les charpentiers pour faire des ceintres, au moyen de deux morceaux de bois inclinés, à partir des piliers, et allant en angle se joindre au sommier, de manière qu'il ne reste à y ajouter que des segmens de cercle pour en faire une *voûte.*

Est-il nécessaire encore de montrer que, nulle part, on n'a commencé par faire des ponts en pierre, et que partout, et dans tous les temps, ils ont remplacé les ponts de bois. Ainsi, en Grèce et à Rome, les théâtres furent long-temps des bâtisses en bois avant d'être d'immenses édifices en pierre. La nature des choses et l'histoire des faits nous démontrent donc que, partout où il y eut des bois de construction, le bois dut devenir le principe générateur de la construction en pierre, et par conséquent de l'art des *voûtes.*

Ce que tous les documens de l'histoire et de la théorie nous apprennent à cet égard de l'architecture antique, on l'a vu arriver de même dans le moyen âge pour la construction des églises gothiques. Toutes celles qui existent nous apprennent qu'elles ne datent guère que des onzième et douzième siècles. On parle de leurs commencemens, car elles furent pour la plupart l'ouvrage de plus d'un siècle. Or, on doit reconnoître qu'il y a peu de genres de bâtir en pierre, où le système et les pratiques de la charpenterie soient plus clairement énoncés que dans les *voûtes* des nefs de ces églises. Rien n'explique mieux ce système en apparence, hardi et compliqué, que le principe de la transposition des combles de charpente en combles à *voûtes d'arêtes.*

La construction en pierres, seule, n'auroit jamais pu inspirer ni ces projections, ni ces croisemens de nervures, ni ces élancemens de supports, ni ces porte-à-faux de cul-de-lampes suspendus, véritables représentations des poinçons de la charpente. (*Voyez* GOTHIQUE.) Quand l'histoire et les faits ne nous l'apprendroient pas, les monumens eux-mêmes nous disent par toutes sortes de détails, par l'emploi seul des arcs-boutans, qu'ils ont remplacé des églises (comme il s'en trouve encore) formées toutes de charpente, surtout dans les sommités de leurs élévations, et que les *voûtes* en pierre furent des imitations indubitables de plafonnages en bois apparens.

On peut donc conclure de tous ces faits, soit théoriques, soit historiques et positifs, que le principe originaire de la construction en *voûtes* de pierres se trouve nécessairement écrit dans les constructions primitives des couvertures en bois, matière seule douée de la propriété de couvrir avec économie et facilité de grands espaces vides, et que la nature seule en dut suggérer l'emploi aux premiers constructeurs, lorsqu'elle leur offrit, dans des forêts, la ressource d'y tailler de grands arbres à volonté.

La chose acquiert une plus grande évidence, par l'exemple négatif de l'Egypte, pays privé de forêts, et où l'on ne sauroit citer ni de grand intérieur vide, ni de bâtimens circulaires, ni d'édifices à plusieurs étages, ni de couverture excédant la dimension des dalles de pierre que lui fournissoient ses carrières.

Si l'Egypte eût eu le besoin de la pratique des *voûtes*, nous voyons qu'elle y seroit parvenue, du moins dans de petits espaces, par le procédé des pierres taillées et posées en encorbellement, ainsi que nous le montrent les conduits de la grande pyramide.

En effet, nous ne prétendons pas qu'il eût été impossible d'arriver, par le seul emploi de la taille des pierres dans les édifices, à un procédé dont l'habitude auroit peu à peu perfectionné l'emploi par l'application à l'art des *voûtes.* Ainsi, quoiqu'il nous ait paru démontré qu'en Grèce la construction en bois dut être ou l'initiative, ou le modèle de l'art de voûter en pierres, il ne manque pas d'autorités propres à faire voir que là, comme en Egypte dans de fort anciennes constructions, les pierres se trouvèrent taillées et disposées de manière à former par encorbellemens, au-dessus d'un espace vide, à la vérité peu étendu, une réunion de blocs propres à remplacer la longueur d'un seul bloc, ou l'emploi d'un linteau sur l'ouverture d'une porte. On veut parler de certaines constructions en pierres polygones, d'un assez grand volume, employées surtout à des enceintes de murailles qui, loin de démontrer nécessairement une très-grande antiquité, peuvent avoir été construites à toutes sortes d'époques, tant ce genre de construction tient aux causes locales des pays et des montagnes.

Or, qui pourroit dire que ces pratiques de pierres en encorbellemens n'auroient point, dès les temps anciens de la Grèce, suggéré l'idée de tailler les pierres en claveaux? Cette opération en effet n'a rien que de très-simple, et toutes les fois qu'on eut à faire horizontalement, comme pour construire un puits, une réunion de pierres en cercle, on fit, à la différence seule de la position, un ceintre ou une *voûte.*

Ce n'est donc point, à vrai dire, dans un procédé aussi simple qu'il faut considérer, sous le rapport de l'art, la méthode et la pratique des *voûtes.* Il y a en cette matière deux points de vue et de critique assez distans l'un de l'autre; l'un qui peut se borner au fait matériel d'un procédé fort simple, surtout en petit; l'autre qui embrasse et comprend ce qu'on peut appeler le genre de la construction dans l'art de *voûter.* Il est sensible que c'est dans les grandes entreprises des *voûtes* sphériques, dans les vastes couvertures de salles immenses et d'intérieurs prodigieusement exhaussés, dans les nombreuses combinaisons d'élévations compliquées, que doit consister ce qui fait la difficulté comme le mérite de l'art de *voûter.*

Or, c'est ce génie de construction, ce genre hardi de structure, qui nous semblent n'avoir pu être commandés ou inspirés que par des travaux antécédens et des besoins multipliés. Il est indubitable que le travail du bois et l'emploi de la charpente, ayant nécessairement, pour de grandes couvertures, précédé le travail de la pierre et de la maçonnerie, c'est aux rudimens de cette pratique usuelle et facile, que l'art de voûter en pierres ou en maçonnerie de grands espaces intérieurs, dut et ses inspirations et ses exemples. Aujourd'hui que le procédé des *voûtes* en pierre est arrivé au plus haut degré de perfection, nous voyons cependant le travail et les procédés économiques du bois suppléer l'emploi de la pierre dans un très-grand nombre de couvertures ceintrées. Ainsi de nos jours plus d'une nef d'église, plus d'une vaste salle de palais, plus d'une grande galerie, sont couvertes en *voûte* de charpente.

§ II. — Notions historiques sur l'emploi de l'art des voutes.

Lorsqu'on se livre à la recherche des autorités qui peuvent constater l'emploi des *voûtes* dans les ouvrages des plus anciens peuples, on ne sauroit user de trop de réserve en interprétant sur cette matière les textes des écrivains. Par exemple, plus d'un critique s'est trop avancé sur le fait des jardins de Sémiramis, en se servant des mots *arcades* et *voûtes* pour exprimer les constructions qui servirent de supports aux terrasses de ces jardins. Il est en effet très-évident, d'après les textes anciens, que les murs, soutiens de ces terrasses, n'étoient séparés entre eux que par une distance de 10 pieds, espace qui pouvoit être facilement rempli par de grandes pierres posées à plat d'un mur à l'autre. Telle est la notion qu'en donne Diodore de Sicile Le mot *syringes* dont il se sert ne peut indiquer autre chose que des conduits étroits et des galeries souterraines. Quinte-Curce, à la vérité, en parlant de ces jardins, les donne comme élevés sur des piliers (*pilæ*); mais sur ces piliers il décrit uniquement des plate-formes faites de grandes pierres carrées qui servoient de support aux terres. Conclura-t-on de là que les Chaldéens, au temps de Sémiramis, ne connoissoient point la pratique des *voûtes?* Non sans doute; la conclusion seroit trop hasardée, puisqu'elle ne reposeroit que sur un fait négatif; seulement on peut regarder ce fait comme pouvant établir nue présomption.

Nous en dirons autant de la Perse, d'après les restes des monumens de Tchelminar ou Persépolis. Les singulières colonnes qu'on y trouve ne paroissent avoir été propres qu'à soutenir des poutres, qui en se croisant formoient les compartimens des plafonds de leurs péristyles. La manière dont quelques-unes de ces colonnes terminées par des enroulemens ou des têtes d'animaux, laissent entre elles des espaces pour placer des poutres, autorise cette conjecture. La même disposition est indiquée dans les tombeaux de Naxi Rustan; on y voit la représentation des poutres placées entre les têtes de bœuf et de cheval cornu, qui tiennent lieu de chapiteau aux colonnes. D'un aussi petit nombre de notions il semble qu'on ne peut conclure autre chose, sinon qu'on ne trouve aucun vestige de *voûtes* dans les fragmens d'édifice de Persépolis; ce qui n'entraîne pas la conséquence que les Persans n'en ont point connu la pratique. Il nous reste trop peu de leurs monumens pour qu'on puisse rien affirmer ou nier à cet égard.

Au contraire, nous ne connoissons aucune région de l'antiquité dont il nous soit parvenu plus d'édifices que de l'Égypte, et dont il soit permis de tirer plus de conclusions probables sur la question de l'emploi des *voûtes*. Ce qu'on peut dire, c'est qu'il résulte des relations certaines de tous les voyageurs, deux points, dont l'un, de fait, est incontestable; et l'autre, conséquence du premier, doit paroître très-probable.

A l'égard du premier point, nous pouvons affirmer qu'on ne découvre, dans aucun monument d'architecture vraiment authentique des anciens temps de l'Egypte, aucunes formes, aucunes parties de construction qui présentent des pierres taillées en claveaux ou voussoirs, de manière à pouvoir se soutenir en l'air l'une par l'autre. Il est bien vraisemblable que s'il existoit des indications de *voûtes* dans les innombrables ruines de ce pays, les voyageurs, et surtout les derniers explorateurs de ses monumens, n'auroient pas manqué d'en faire mention. Or, les uns n'en parlent point; les autres citent ou des ouvrages d'architecture grecque dus aux Romains, ou des constructions de peu d'importance qui appartiennent aux derniers âges de leur domination en ce pays.

Quant au second point de critique, qui est plus conjectural, on peut présumer avec une très-grande vraisemblance que les anciens Egyptiens ne firent point de *voûtes*, ou que, d'après le système invariable de leur architecture, comme celui des autres arts enchaînés par l'imitation routinière, ils ne dûrent point faire de véritables *voûtes*, c'est-à-dire à claveaux.

Ce seroit, en effet, se méprendre gravement que d'alléguer, en faveur de l'art des *voûtes* dans l'ancienne Egypte, ce qui au contraire en prouveroit l'ignorance; on veut parler des conduits de la grande pyramide. Les uns sont couverts, ce qu'on appelle *en dos d'âne*, par la réunion de deux dalles de pierre inclinées, et formant à leur rencontre un angle aigu; les autres n'offrent une apparence de *voûte* que parce que les pierres sont placées en encorbellement les unes sur les autres. Tout au plus pourroit-on dire qu'ici les constructeurs auroient eu la velléité de faire des *voûtes*. Sans doute ce procédé auroit pu conduire à la véritable pratique de la *voûte*, et l'on sent qu'il n'y avoit qu'un pas à faire pour y parvenir.

Toutefois il paroît qu'il arriva en ce genre ce qu'on a vu souvent arriver en d'autres, lorsqu'un besoin actif ne vient point abréger les routes.

Le père de toutes les inventions en tout genre a été et sera toujours le besoin. Naturellement l'esprit de l'homme attend ses ordres ou ses inspirations, car c'est presque aller contre la nature que d'inventer de l'inutile. Si donc on regarde l'invention des *voûtes* et de la coupe de pierres qui doit les produire, comme quelque chose de difficile, nous dirons que les hommes ne font point de choses difficiles sans y être portés par une nécessité impérieuse. Ainsi tant que les Egyptiens, par suite de leur mode de construction et de la nature de leurs matériaux, n'auront pu éprouver le besoin de *voûtes*, on peut très-rationnellement les considérer jusqu'à une certaine époque comme ayant ignoré l'art de voûter.

Nous disons jusqu'à une certaine époque. Il paroît en effet que, dans les siècles postérieurs, les arts de la Grèce et de Rome ayant pénétré dans ce pays, il dut s'y construire des *voûtes* grecques ou romaines. Quelques recherches récentes nous ont appris qu'on y trouve des constructions ceintrées avec des hiéroglyphes qui pourroient induire la critique en erreur. Mais il convient d'observer que l'emploi des caractères hiéroglyphiques ayant continué d'avoir cours sous la domination romaine, leur présence sur un édifice ne le désigne pas nécessairement comme ouvrage de l'antique Egypte.

Il y a toutefois une considération qui doit empêcher de prononcer l'ignorance absolue des *voûtes* dans l'antique Egypte : c'est qu'il ne nous reste d'elle presque point d'autres sortes d'édifices que des temples. Or, si toutes les autres espèces de constructions ont péri, peut-on se permettre de décider d'une manière absolue qu'il ne s'y fit jamais de *voûtes?*

Avouons-le, c'est là un abus de critique dans lequel on est tombé sur bien des points d'antiquité. Si deux ou trois monumens voûtés n'avoient échappé en Grèce à la destruction, on mettroit peut-être en doute que les Grecs aient connu l'art de faire des *voûtes*. Cependant ce qui prouveroit que ce procédé de construction n'est pas un de ces résultats d'une longue succession d'efforts et de la lente expérience des siècles, c'est que ce qui subsiste de plus considérable en fait de *voûtes* parmi les ruines de la Grèce, est réputé devoir appartenir aux premiers âges de l'art en ce pays.

Nous avons déjà dit à l'article *tholus* quelques mots sur la signification de ce terme, qui en grec signifie ce que nous appelons généralement coupole. Il nous faut citer ici pour exemple de couvertures d'intérieurs en *voûte* construites dès la plus haute antiquité, l'édifice décrit par Pausanias, comme bâti en marbre à Orchomènes, et que cet écrivain a vanté pour un monument aussi beau qu'il y en eût dans le reste du monde. *Cet édifice*, dit-il, *étoit le trésor de Minyas*. Les voyageurs modernes ont cru le reconnoître dans une rotonde ou coupole, dont on voit encore aujourd'hui les restes au lieu indiqué par Pausanias. Les dessins qu'on en connoît donnent bien l'idée d'une grande rotonde voûtée, dont l'étendue cependant ne répondroit pas à l'éloge qu'en a fait le voyageur grec. Mais comme immédiatement après il parle du tombeau de ce même Minyas, quelques critiques pensent qu'il seroit plus naturel de placer ce tombeau dans le monument qui subsiste aujourd'hui en entier. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'on y trouve un témoignage irrécusable de l'antiquité des *voûtes* sphériques construites en pierres chez les Grecs. Du même genre est encore ce qu'on appelle le tombeau d'Atrée à Mycènes. Il a 45 pieds de diamètre, et autant en hauteur. Sa construction est toute en pierres de taille, et il se termine en pointe. (*On peut consulter sur ce monument l'ouvrage de M. Gell, voyageur anglais.*)

Sans parler de plusieurs petits edifices, tels que la tour des Vents et le monument de Lysistrate, existans encore aujourd'hui à Athènes, et dont le sommet se terminoit en *voûte*, il y avoit dans cette ville, auprès du sénat des cinq cents (dit Pausanias), un édifice qu'on appeloit le *tholos*, où les Prytanes avoient coutume de sacrifier. Or, ce mot *tholos* étoit synonyme de *tholia*, qui signifioit *chapeau, bonnet*, ce que nous exprimons aujourd'hui en architecture par le mot *calotte*.

De quelle matière étoit la *voûte* de ce *tholos?* c'est ce que Pausanias ne nous a point appris. Mais nous tenons de lui un autre renseignement précieux sur un procédé de couverture qui, ayant certainement servi de modèle primitif aux *voûtes*, ne laissa pas d'être encore employé (comme le font les modernes) dans des temps postérieurs; nous voulons parler du procédé de comble en charpente. Ainsi nous apprend-il qu'étoit construite la coupole du monument de Philippe, dit le *Philippeum*, à Olympie. C'étoit un bâtiment circulaire dont le corps, construit en briques, étoit entouré de colonnes. Un assemblage de bois de charpente formoit sa *voûte*. Les solives, à leur extrémité supérieure, étoient réunies et liées entre elles par un pivot de bronze. C'est là que se trouve constatée l'origine de la construction, soit des *voûtes*, soit des coupoles en Grèce.

Nous en aurons assez dit sur la partie historique de l'emploi de l'art des *voûtes* chez les Grecs, où toutefois il faut avouer que le nombre des autorités est infiniment moindre qu'à Rome et dans l'antique Italie.

On sait assez quelle liaison s'étoit établie dès la plus haute antiquité entre la Grèce et l'Étrurie. Nous avons parlé ailleurs (*voyez* ETRUSQUE) de la communauté d'arts, d'usages, d'institutions, de langage même, qui avoit uni ces deux contrées dans les mêmes pratiques, à une époque qui précéda la fondation de Rome. Tout prouve que dès cette époque les Toscans ou Etrusques étoient habiles en con-

struction. Par ce mot, on ne doit pas se borner à entendre l'art de tailler les pierres, de les façonner, de les équarrir. Trop de débris de leurs murailles en déposent pour qu'on puisse le révoquer en doute. Mais redisons ici que parmi ces témoignages d'une des plus anciennes constructions (*voyez* Volterra), il existe une porte de ville parfaitement conservée, qui présente, du côté de la ville comme du côté de la campagne, une couverture ceintrée, formant deux grandes arcades construites de pierres taillées en claveaux, et d'où résulte une *voûte* parfaite. (*Voyez* ces détails à l'article Volterra.)

Mais l'habileté des constructeurs étrusques, à partir des plus anciens temps, et surtout en fait de *voûtes*, a trouvé (*comme on l'a dit aux articles* Cloaca, Egout) un témoignage, en quelque sorte éternel, dans l'ouvrage voûté de la *Cloaca maxima*, dont nous ne dirons rien ici qui puisse ajouter à ce que nous en avons dit ailleurs.

Si Rome eut de si bonne heure pour maîtres, dans la pratique des *voûtes*, d'aussi habiles constructeurs, il ne faut plus s'étonner qu'un si grand nombre de ses monumens, ou encore intègres, ou en partie ruinés, nous présentent des *voûtes* de tout genre soit entières, soit à demi détruites.

Nous dirons donc en peu de mots, tant ces ouvrages sont connus, qu'on voit encore à Rome, et conservées dans leur premier état, des portes ceintrées, des *voûtes* en plein ceintre, et formées de claveaux à tous les arcs de triomphe bâtis en marbre. On y voit d'innombrables suites d'arcades d'aqueducs construits les uns en pierres de taille, les autres en briques ou en maçonnerie de blocage, avec des rangs élevés les uns au-dessus des autres, où toute la perfection de la coupe des pierres, dans l'art de voûter, atteste une habileté et une puissance de moyens de construction qui n'ont point été surpassés.

D'après la réserve qu'on doit mettre à décider qu'une pratique fut inconnue des anciens, parce qu'il n'en subsiste point d'exemple, nous nous garderons d'avancer que les Romains n'avoient pas construit de *voûtes* sphériques, uniquement en pierres de taille. Toutefois, s'il en eût été ainsi, on en trouveroit la cause dans la préférence qu'ils auroient eu raison de donner au procédé du blocage. C'est selon ce procédé que sont construites leurs plus grandes *voûtes* sphériques, ou ce que nous appelons *coupoles*. Les constructeurs y réunissoient trois avantages des plus importans, premièrement la légèreté des matériaux, secondement la qualité du mortier, troisièmement la facilité de transport et de manutention.

De ce grand emploi que les Romains firent et dûrent faire de la construction en blocage pour les *voûtes*, il paroit devoir résulter que leurs constructeurs eurent très-peu besoin de recourir à la science géométrique, science appliquée par les modernes à la théorie de la coupe des pierres. C'est la nécessité ou l'habitude de voûter en pierres de taille, et de trouver dans le trait de leur coupe, selon les diversités de la courbure, et leur soutien et leur liaison, qui a fait de cet art une science.

S'il y eut, et si l'on voit encore dans plus d'un reste de constructions romaines, en divers pays, certains grands temples quadrilatères, dont l'intérieur fut couvert en *voûte*, et quelquefois en *voûte* de pierre, on peut néanmoins regarder comme constant, que de beaucoup le plus grand nombre ne put supporter que des couvertures de charpente, soit horizontales, soit ceintrées. Aussi ne croit-on plus que les grandes *voûtes*, désignées pendant long-temps comme ayant été celles du temple de la Paix, aient appartenu à un édifice sacré. Ce qui nous reste de plus grand, en fait de *voûtes* romaines bâties en blocage, servit particulièrement de couverture, ou aux vastes rotondes des thermes, telles que le Panthéon, ou aux immenses salles que l'on admire encore dans les restes de ces monumens. Or, nous apprenons par la grande salle des thermes de Dioclétien, convertie en église, que les Romains appliquèrent aux couvertures de ces grands espaces les *voûtes* d'arête dont la propriété, comme nous le voyons aux églises du moyen âge, est de diminuer la pesanteur et de diviser l'effort de la poussée.

En effet, la *voûte* d'arête n'est point, comme on l'a trop souvent répété, une pratique dont l'invention appartienne aux constructeurs des siècles où régna le goût gothique. Ce qu'il y a même de singulier dans l'opinion généralement répandue à cet égard, c'est qu'on s'imagine que les bâtisseurs de ces églises ne connoissoient pas les *voûtes* en plein ceintre. Cependant cette prévention résulte de l'illusion que font à la vue les angles formés par le croisement des nervures de pierre, qui constituent deux arcs en cercle plus ou moins exhaussé ou surbaissé. Dans le fait la *voûte* d'arête gothique très-réelle et très-caractérisée sur les piédroits ou piliers des églises, n'est autre chose, dans les grandes couvertures de leurs nefs, qu'une combinaison d'arcs droits à ceintre, ou circulaires, moindres de 90 degrés, qui se réunissent pour former des compartimens. Les intervalles de ces arcs sont remplis par de très-petites pierres maçonnées en mortier et en plâtre. La mesure de ces petites pierres est telle qu'elles peuvent se prêter, sans avoir besoin d'une taille expresse, à la courbure légère de ces compartimens.

Le savoir des prétendus gothiques, en fait de *voûtes*, ne comporte donc dans le fond rien de nouveau. Il n'y a que la hauteur ou la procérité de ces couvertures qui en impose aux yeux par une prétendue hardiesse ; et cette épithète leur convient, car il est par trop évident qu'elles ne doivent leur durée qu'aux arcs-boutans qui leur servent d'étais. Quoi qu'il en soit de cette critique, on voit que la pratique des arcs et des *voûtes* en plein ceintre continue

d'être en usage dans tous les siècles de moyen âge.

A la renaissance des arts vers le quinzième siècle, le christianisme donna une impulsion nouvelle à l'architecture. Le style gothique peu repandu en Italie, ou singulièrement modifié par l'effet des traditions toujours vivantes du style greco-romain, ne put opposer que de foibles obstacles au renouvellement du bon goût. L'érection de nouvelles églises dans un grand nombre de villes, donna lieu de revenir au système des *voûtes* qui s'étoient conservées dans les ruines de Rome, et surtout dans les restes des thermes.

Mais une forme nouvelle, celle de croix, appliquee aux plans des églises chrétiennes, forme inspirée dès l'origine (*voyez* Basilique), par la nature même des grands édifices qui furent mis à la disposition des chrétiens, devint insensiblement l'occasion de propager et de porter à un très-haut point la hardiesse de la *voûte* sphérique. Le dernier exemple antique avoit été la coupole de Sainte-Sophie à Constantinople. Le point de réunion des quatre nefs de la basilique chrétienne, devenoit d'un ajustement difficile sans l'accord d'une partie de construction circulaire. Sainte-Marie des Fleurs, à l'aide du génie de Bruneleschi, fit voir à Florence le premier exemple en grand d'une *voûte* spherique, au centre de quatre nefs, et dans un diamètre de 130 pieds. La construction de ce monument est une des époques mémorables dans l'histoire de l'art des *voûtes*. Jusque-là, même chez les anciens, aucune *voûte* n'avoit été ainsi élevée en l'air, avec des matériaux solides et à une semblable hauteur. (255 pieds.)

Cependant l'architecte de cette *voûte* sphérique elliptique l'avoit elevée sur les massifs, construits avant lui par Arnolpho di Lapo, de manière qu'elle porte véritablement de fond. Il paroît toutefois, par l'histoire de ce monument (*voyez* Bruneleschi), qu'il régnoit alors une assez grande ignorance, non sur la pratique générale de voûter (les ceintres des arcades de cette église le prouvent), mais sur les moyens de porter à une grande hauteur une *voûte* sphérique sans des ressources de support extraordinaires. La solution de cette difficulté occupa alors tous les esprits et fit la gloire de Bruneleschi.

Le siècle suivant devoit réaliser, dans la coupole de Saint-Pierre, une plus grande entreprise encore et avec plus de hardiesse ou de difficulté. Il fut en effet question d'ériger la masse de construction la plus considérable, non plus ce qu'on appelle *de fond*, ou reposant sur des supports verticaux, mais ayant ses principaux points d'appui sur les *voûtes* en berceau des quatre nefs de l'église. Bramante en avoit eu l'idée, Michel-Ange la réalisa. Voilà le point le plus élevé où soit arrivé l'art des *voûtes;* il n'est guère probable qu'il soit donné à l'avenir de le surpasser, peut-être même d'y atteindre.

Cependant la coupole de Saint-Pierre est devenue, pendant l'espace de deux siècles, le point d'imitation de toutes les églises construites en Europe. Nous alongerons d'autant moins cet article des variétés de forme, des diversités de construction ou de matériaux employés dans ces entreprises, que nous en avons distribué les notions dans les articles Coupole, Dôme, auxquels nous renvoyons le lecteur.

§ III. — Notions pratiques sur la construction des voutes.

Par le mot *voûte* on entend, comme on l'a vu dans les paragraphes précédens, une couverture composée de matériaux divers, disposés de manière à se supporter et à se maintenir en l'air au-dessus d'un espace vide.

Ainsi les couvertures, formées de grandes pierres portant sur des murs ou points d'appui dont l'espacement est réglé par la mesure de ces pierres, comme on voit dans tous les édifices égyptiens, ne sont point et ne peuvent pas être appelées des *voûtes*, par cela qu'elles consistent en plates-bandes d'une seule pièce. Elles n'exigent donc aucun art pour se soutenir au-dessus du vide qu'elles surmontent.

On peut encore couvrir un espace compris entre des murs et des piédroits, avec des pierres d'une grandeur moindre que celle des précédentes, en leur donnant une disposition particulière. Ainsi deux pierres qu'on inclinera en sens contraire, de manière à ce qu'elles se touchent dans le sommet de l'angle qu'elles formeront, se soutiendront mutuellement, sans appui dans le milieu de l'espace qu'elles couvriront, si elles sont maintenues par une résistance assez forte pour les empêcher de s'écarter par en bas.

Si, au lieu de deux pierres posées horizontalement sur des piédroits et rapprochées jusqu'à ce qu'elles se touchent par une de leurs extrémités, pour couvrir un espace vide plus considérable, on suppose un plus grand nombre de pierres, on pourra le faire en les plaçant en saillie les unes sur les autres ou ce qu'on appelle en *encorbellement*, de manière que la partie portée ait plus d'étendue que la partie en saillie. Que ce procédé ait pu conduire à celui de la *voûte*, on ne sauroit le nier, en supprimant ce qu'on nomme le *redans*, ou les ressauts de chaque pierre l'une sur l'autre, pour opérer une surface plate ou courbe. Mais cette suppression réduira chaque assise de pierre à des angles aigus, fort contraires à la solidité. Disons encore que ce genre d'opération, tenant aux élémens de l'art, ne pourroit avoir lieu que pour des intérieurs d'une très-modique étendue.

En recherchant les procédés originaires de la construction des *voûtes*, on trouve encore une manière de poser des pierres au-dessus d'un vide en trois morceaux, dont deux inclinés réunis avec un troisième, dans leur extrémité supérieure, par une traverse de la même longueur, de façon à former des angles égaux. On voit en effet qu'en combinant le poids de cette traverse, au point qu'elle puisse contre-balan-

cer l'effort des pierres qui s'y appuient et qui ont besoin d'être soutenues par un effort contraire, il doit résulter de là que les trois pierres se soutiendront mutuellement.

Cette forme, qui a été employée dans des constructions antiques, ne présentant ni l'uniformité ni la regularité qui contribuent plus qu'on ne pense à la solidité, l'esprit de la construction dut aller plus loin. On chercha bientôt à effacer les angles, sur la face de ces polygones, par une ligne courbe. La ligne, dont indubitablement on dut faire usage, fut la circulaire, comme etant la plus simple et la moins difficile à tracer. Très-certainement on savoit déjà en faire, non-seulement le tracé, mais encore l'application pratique à beaucoup de parties courbes et d'ouvrages circulaires, comme des puits, des tours, etc., dont l'usage aura très-probablement précédé la construction des *voûtes*.

Il ne s'agissoit évidemment, pour former ce qu'on appelle une *voûte*, que de placer verticalement, dans une construction ceintrée destinée à être portée en l'air, les pierres que l'on posoit horizontalement dans les assises, également horizontales, des tours et des puits. Mais ce transport de façon et d'emploi, qui nous paroît aujourd'hui si facile en imagination, ne le fut peut-être pas autant alors en réalité. On voit effectivement que, dans le dernier cas, les pierres sont soutenues sur leurs lits dans toute leur étendue, tandis que, pour une *voûte* dont le ceintre est un demi-cercle, il n'y a que les deux premières pierres, savoir celles d'en bas, qui posent, à proprement parler, lorsque toutes les autres ne se peuvent soutenir que par leurs joints, c'est-à-dire en vertu de la forme de coin qu'on leur donne. Ces joints, qui sont plus ou moins obliques, doivent former, avec la surface courbe de la *voûte*, des angles égaux et droits, afin de procurer à chaque pierre une résistance égale, et ensuite une espèce de renvoi régulier des efforts d'une pierre à l'autre, depuis celle qui forme la clef jusqu'à celle qui pose sur les piédroits.

Après avoir donné l'idée la plus élémentaire de la formation des *voûtes* en pierres, nous indiquerons sommairement les procédés de construction particulière appartenant à celles qui sont le plus en usage, et qui peuvent se réduire à deux espèces, savoir, celles qui consistent en surfaces planes, qu'on appelle *voûtes plates*, et celles qui sont en surfaces courbes, et que l'on nomme *voûtes ceintrées*.

Le principe général de l'art de l'appareil et de la coupe des pierres exige que dans les murs, comme dans les *voûtes*, les joints des pierres qui se touchent forment des angles égaux ou des angles droits, avec les surfaces apparentes qu'elles forment. Comme dans la *voûte* plate il n'y a que des joints perpendiculaires à leur surface qui puissent former avec elle des angles égaux, il résulte de là que toutes les *voûtes* plates horizontales devroient avoir leurs joints d'aplomb. Mais comme dans cette disposition les pierres qui n'ont aucun point d'appui, si ce n'est dans leurs joints, ne pourroient pas y trouver de soutien, on a été obligé d'incliner ces joints, en les tirant d'un même point, afin de donner aux pierres la forme d'un coin, pour qu'elles puissent se soutenir.

Cependant il est encore certain qu'une pareille *voûte* se soutiendroit difficilement, quelle que fût la force de résistance de ses piédroits, si la rudesse et l'inégalité de surface des claveaux ne les empêchoit pas de glisser, et si, soit l'enduit de mortier, soit l'emploi des fers, cessoient de les entretenir avec une puissance supérieure. On se convaincroit de ce qu'on vient d'avancer, si l'on faisoit un modèle d'une semblable plate-bande en claveaux de marbre poli. On peut avancer qu'une *voûte* plate doit être considérée comme une arcade, dont on auroit supprimé les parties inférieures. Cette suppression de parties aussi essentielles ne peut produire qu'une construction foible et défectueuse.

Plusieurs architectes ont employé pour certaines *voûtes* plates, ou plates-bandes, un moyen propre à produire le même effet. Ce moyen est celui des claveaux à crossettes, dont les compartimens augmentant jusqu'à celui qui fait la clef, forment en bossages un dessin qui n'est pas sans agrément. Mais ce genre d'appareil ne peut guère être employé qu'à des portes ou pour des vides pratiqués dans l'épaisseur des murs.

Il est encore un procédé qu'il faut appeler tout-à-fait artificiel pour l'emploi de l'appareil des *voûtes* plates en claveaux, et dont nous ne parlerons point ici en détail; c'est celui des tirans et armatures de fer.

Les anciens ou trouvèrent dans la nature de leurs matériaux de quoi tailler des pierres de la longueur de leurs entrecolonnemens, ou ils réduisirent les espacemens de leurs supports au gré des mesures qu'ils exigent, pour qu'une seule pierre pût s'étendre de l'un à l'autre. Cependant il y a dans l'antiquité quelques exemples de *voûtes* plates ou de plates-bandes, composées de claveaux en petit nombre, dans des espaces vides d'une petite étendue. Pour empêcher l'effet dont on a parlé dans les pierres ainsi disposées, ils imaginèrent de pratiquer, dans les joints des voussoirs ou des claveaux, certains tenons correspondans à de pareilles cavités pour les recevoir. On trouve de ce procédé plus d'une preuve, au théâtre de Marcellus à Rome, ainsi qu'au Colysée.

Il nous reste à parler des *voûtes* ceintrées; ce que nous ferons en peu de mots, tant ce sujet même, pour être effleuré, comporteroit d'étendue.

Les surfaces des *voûtes* plates sont toutes semblables, mais celles des *voûtes* courbes peuvent varier à l'infini, en raison de leur ceintre et de la manière dont il est censé se mouvoir pour former leur surface; car le ceintre peut se mouvoir selon la différence des lignes, ou tourner sur son axe. Ainsi, une demi-circonférence de cercle qui se meut entre deux

lignes parallèles, produit une surface courbe dans le sens de la largeur, et droite dans celui de la longueur. Cette surface, qui représente celle d'une *voûte* entre deux murs parallèles, est appelée *voûte cylindrique* ou *en berceau*. Si cette demi-circonférence, au lieu de se mouvoir entre deux lignes droites, se mouvoit entre deux courbes equidistantes, ou autour de son axe, il en résulteroit dans les deux cas une surface courbe sur tous les sens.

Il est évident qu'à la place d'une demi-circonférence de cercle, on peut prendre une courbe quelconque qui puisse se raccorder avec des piédroits à-plomb, telle que celle d'une ellipse ou d'une imitation d'ellipse.

Cette courbe peut former une *voûte* surhaussée ou surbaissée, c'est-à-dire dont la hauteur de ceintre soit plus grande ou plus petite que la moitié de sa largeur. La *voûte* formée par une demi-circonference de cercle, comparée aux deux qu'on vient d'énoncer, on l'appelle *plein-ceintre*.

Lorsque les piédroits qui doivent soutenir les *voûtes* ne sont pas d'aplomb, ou quand il n'y a pas d'inconvénient à ce que le ceintre de la *voûte* fasse un angle droit avec les piédroits, on peut y employer, outre le cercle et l'ellipse, une infinité d'autres courbes, telles que la *parabole*, l'*hyperbole*, la *chaînette*, etc. Mais, quelle que soit la courbe qu'on adopte, il faut toujours que les joints des pierres soient perpendiculaires à la courbure du ceintre. C'est dans les *voûtes* à surface courbe que les pierres s'appellent voussoirs.

La direction de ces *voûtes* peut être perpendiculaire ou oblique, à l'égard des murs ou des piédroits; elles peuvent avoir leur naissance de niveau ou être inclinées, ce qui, dans les *voûtes* simples, produit beaucoup de variétés. De plus, elles peuvent être irrégulières, incomplètes, ou composées de différentes parties, et combinées d'une infinité de manières susceptibles de plus ou moins de difficultés. Il seroit impossible de rapporter toutes ces variétés. D'ailleurs presque tous ces détails ont besoin, pour être exposés et compris, de la démonstration des figures géométriques, seules propres à expliquer aux yeux ce que le simple discours ne peut faire que d'une manière incomplète et toujours obscure. C'est ce que l'on trouvera dans le *Traité de l'Art de bâtir* (par Rondelet), dont nous nous sommes contentés d'extraire ici les principales notions.

§ IV. — NOMENCLATURE DES DIFFÉRENTES SORTES DE VOUTES.

VOUTE ACOUSTIQUE. — On appelle de ce nom certaines *voûtes* elliptiques ou paraboliques, qui redoublent le son par la répercussion de la voix.

On peut aussi appeler de ce nom une autre sorte de *voûte* qui a cette propriété, qu'en parlant tout bas à l'un de ses angles, et de manière que ceux qui sont au milieu de ce local n'entendent rien, une personne placée à l'angle opposé entend très-distinctement tout ce qu'on a dit. Il y a une semblable particularité dans la grande salle de l'Observatoire à Paris. (*Voyez* OBSERVATOIRE.)

VOUTE A LUNETTES. — *Voûte* qui, dans sa longueur, est traversée par des lunettes directement opposées, pour empêcher la poussée qu'elle pourroit éprouver, ou pour y pratiquer des jours.

VOUTE BIAISE OU DE CÔTÉ. — C'est une *voûte* dont les murs latéraux ne sont pas d'équerre avec sa face ou les piédroits de l'entrée, et dont les voussoirs sont biais dans leur tête.

VOUTE D'ARÊTE. — *Voûte* dont les angles paroissent en dehors, et qui est formée par la rencontre de quatre lunettes égales, ou par deux berceaux qui se croisent.

VOUTE D'OGIVE. — *Voûte* composée de formerets et d'arcs doubleaux, d'ogives et de pendentifs, et dont le ceintre se compose de deux lignes courbes égales, lesquelles se coupent en un point au sommet. On appelle aussi cette *voûte*, *gothique*, en tiers point ou à la moderne.

VOUTE DOUBLE. — Est celle qui est construite au-dessus d'une autre pour raccorder la décoration intérieure d'une coupole (par exemple) avec sa décoration extérieure, ou pour toute autre raison. Telles sont les *voûtes* du dôme de Saint-Pierre à Rome, des Invalides et de Sainte-Geneviève à Paris.

VOUTE EN ARC DE CERCLE. — C'est une *voûte* formée par quatre portions de cercle, et dont les angles en dedans font un effet contraire à celui de la *voûte d'arête*. C'est pourquoi on l'appelle aussi *voûte d'angle*.

VOUTE EN ARC DE CLOÎTRE. — (*Voyez l'article précédent.*)

VOUTE EN BONNET DE PRÊTRE. — C'est celle qui est circulaire par son plan, mais dont le profil est tronqué au sommet.

VOUTE EN CANONNIÈRE. — Espèce de *berceau*, qui, n'étant pas contenu entre deux lignes parallèles, est plus étroit par un bout que par l'autre. Telle est celle du grand escalier qui va de Saint-Pierre au Vatican, et fut construit par Bernin.

VOUTE EN COMPARTIMENT. — *Voûte* dont la douelle est enrichie de panneaux en sculptures, séparés par des plates-bandes, par des peintures ou des dorures.

VOUTE EN CUL DE FOUR OU CALOTTE. — Est celle dont le plan et le profil sont circulaires.

VOUTE EN LIMAÇON. — Se dit de toute *voûte* sphérique ou elliptique, surbaissée ou surmontée, dont

les assises ne sont pas posées de niveau, mais le sont en spirale.

VOUTE EN PLEIN CEINTRE. — *Voûte* dont la courbure est en hémicycle ou demi-cercle.

VOUTE HÉLICOÏDE OU EN VIS. — Celle qui est cylindrique ou annulaire, mais dont l'axe va s'élevant autour d'un noyau.

VOUTES MIXTES OU IRRÉGULIÈRES. — Ce sont celles qui tiennent de plusieurs espèces, auxquelles il faut toujours les rapporter, et que les ouvriers appellent *voûte biaise, voûte en limaçon, voûte rampante,* de *cloître,* d'*arête,* etc.

VOUTE RAMPANTE. — C'est celle qui est inclinée parallèlement à la descente d'un escalier, et qui en suit la pente.

VOUTE SPHÉRIQUE. — Nom qu'on donne à une *voûte* qui est circulaire par son plan et son profil, et que les ouvriers appellent *cul-de-four*. La plus parfaite en ce genre est de plein-ceintre.

VOUTE SURBAISSÉE. — Est celle dont la courbure est une portion d'ellipse.

VOUTE SURMONTÉE. — Est celle qui a plus de hauteur que le demi-cercle.

VOUTE EN TAS DE CHARGE. — *Voûte* sphérique, dont on met les joints de lit partie en coupe, du côté de la douelle, et partie de niveau, du côté de l'extrados.

VOUTER, v. a. Nous avons vu que l'étymologie de *voûte* étoit le verbe italien *voltare,* ou le verbe latin *volutare,* qui l'un et l'autre expriment l'idée de *contourné,* de *ceintré;* que par conséquent le mot *voûte* signifioit élémentairement une couverture circulaire ou ceintrée. *Voûter* doit donc signifier l'art de faire des couvertures dans cette forme.

De toutes les manières d'exécuter de semblables couvertures, il nous a paru que, d'après la seule nature des choses, celle de les faire en bois a dû être la première, et a dû servir de type aux voûtes en pierres, briques, et autres matériaux propres à la construction.

Mais l'art de *voûter* par assemblage de pierres ou de maçonnerie en forme de ceintre, une fois usité, n'a pas dû empêcher qu'on ne fit en toutes sortes d'occasions des couvertures ceintrées en bois, ou en d'autres matières.

Les mots *voûte* et *voûter* n'emportent donc pas la signification exclusive d'une couverture ceintrée en pierres.

Comme la *voûte* en pierres a succédé à la *voûte* en bois, de même la couverture plate ou en plafond de bois a été imitée par des assemblages en pierres, formant plafond; et l'on dit contrairement, il est vrai, à l'étymologie grammaticale, une *voûte plate.*

Ainsi l'art de *voûter* consiste à faire, avec des pierres taillées en voussoirs, ou avec des matières diverses réunies par plus d'un procédé, des couvertures plus ou moins circulaires, selon les différences des courbes, dont on a donné les détails au mot VOUTE (*Voyez* ce mot.) Et il consiste à faire des couvertures plus ou moins planes, imitant plus ou moins les plafonds de bois de charpente, et par conséquent à faire aussi en bois des couvertures courbes.

Puisque le mot de *voûte* peut s'appliquer dans le langage ordinaire, même des artistes, à des couvertures ceintrées et planes, l'art de *voûter,* ou les productions de cet art, comprendront tous les moyens que divers genres de constructions emploient, selon la diversité des matériaux, pour couvrir les espaces vides des bâtimens. Or les moyens de *voûter* consisteront dans l'emploi des pierres de taille, de la maçonnerie, de la charpente avec tous les procédés d'assemblage du bois, soit en grandes parties, soit en petits morceaux ou voliges; ils consisteront dans l'emploi des matériaux et des barres de fer naturel ou fondu, ou de tout autre métal.

On ne sauroit dire de combien de matières l'architecte peut disposer pour *voûter* les intérieurs de ses édifices. Outre celles dont on a parlé à l'article VOUTE, et qui, dispendieuses de leur nature, n'appartiennent guère qu'aux grandes constructions, on a vu au mot POTERIE que depuis quelques années on avoit imaginé, pour faire des *voûtes* plates sans pesanteur et sans poussée, d'employer des pots de terre assemblés par le mortier, lesquels, offrant beaucoup plus de vide que de plein, remplacent avec quelques avantages la brique; et comme elles mettent cette construction à l'abri des incendies, beaucoup de *voûtes* plates des galeries du Palais-Royal, à Paris, sont faites de cette manière, et quelques-unes n'ont, depuis près de quarante ans, donné aucun symptôme de désunion. Ces *voûtes* en plafond reçoivent, avec autant de facilité que d'économie, l'ornement des caissons, en stuc ou en plâtre, dont on veut les décorer.

L'architecte emploie de plus d'une façon le bois pour *voûter*. Nos édifices sont remplis de grandes constructions, ceintrées ou sphériques, en bois de charpente. Telles sont les courbes des voûtes externes du plus grand nombre de nos coupoles, qui ont pour objet, soit de porter leur masse au dehors à une plus grande élévation que ne le comporte la courbe de la voûte sphérique intérieure; soit de mieux proportionner leur forme, et de la mettre dans un plus juste accord avec l'ensemble qu'elle doit couronner; soit, en servant de support à la lanterne qui en est l'amortissement ordinaire, de soulager de cette surcharge les *voûtes* intérieures.

Il est peu de grandes salles, dans les palais du Louvre, des Tuileries, ou autres, et particulièrement aux appartemens des étages supérieurs, dont les couvertures, et ce qu'on appelle les plafonds, en

dépit de l'impropriété du mot, ne soient des constructions ceintrées en bois, qui ont l'avantage de ne produire ni poussée, ni écartement, et d'être plus légères à la fois, et moins dispendieuses; ajoutons que leur réparation est plus facile. Cependant elles n'offrent ni contre les efforts du temps, ni contre les accidens du feu, la même sûreté, ni d'égales garanties.

On ne peut pas se dispenser de faire ici mention d'une autre manière de *voûter* plus économique encore et plus légère, et qui consiste à faire des couvertures ceintrées ou des *voûtes* de toute espèce en bois; le bois employé, non plus en grandes pièces de charpente, mais simplement en voliges. On veut parler du procédé de charpente inventé par Philibert Delorme, et dont nous avons décrit ailleurs (*voyez* Delorme) la méthode et les procédés. Entre les différens exemples qu'on peut citer de l'application de ce procédé à l'art de *voûter*, nous croyons devoir faire mention de la grande *voûte* sphérique qui fut exécutée en voliges sur la Halle aux Blés de Paris, en l'année 1782.

Cette coupole, d'un diamètre presque égal à celui du Panthéon de Rome, produisoit le plus grand effet, et paroissoit d'une légèreté prodigieuse. L'œil parcouroit une *voûte* immense, qui, dans un développement de 188 pieds, s'élevoit à plus de 100 pieds au-dessus du sol. Il paroissoit difficile de concevoir comment elle pouvoit se soutenir ainsi découpée, et ayant tout au plus un pied d'épaisseur. Vingt-cinq rayons lumineux, ou côtes, y introduisoient une belle lumière. Cette *voûte* sphérique, vingt ans après sa construction, fut consumée en quelques heures, par la négligence d'un plombier occupé à l'entretien des tôles de métal qui la couvroient.

Ceci nous conduit à faire considérer un autre procédé ou système de faire les *voûtes*, de quelque étendue qu'elles soient, par des assemblages de métaux.

On sait que les anciens pratiquèrent cette méthode dans les grandes constructions; et la vaste salle des thermes de Caracalla, appelée *cella Solearis*, avoit été *voûtée* ou plafonnée par des assemblages métalliques.

Après l'incendie qui consuma la couverture en voliges de la Halle aux Blés, on en revint au projet présenté plusieurs années auparavant, et l'on adopta le système d'une *voûte* métallique.

La Halle aux Blés de Paris est le premier, et jusqu'à présent le seul monument qui ait été *voûté* et couvert uniquement en fer et en cuivre. Pour ce nouveau genre de construction, qu'on pourroit employer ailleurs avec avantage, on a préféré le fer coulé, qui est moins sujet que le fer forgé à se dilater ou à se condenser suivant les variations de l'atmosphère. Ces différences ont été calculées par l'architecte, M. Belanger, et l'assemblage de toutes les parties qui composent sa coupole doit fixer l'attention des constructeurs, parce que tout y est tellement étudié et prévu, que les différens métaux qui composent cet ensemble peuvent suivre les impulsions atmosphériques sans éprouver de résistance, et sans compromettre ainsi la solidité de l'édifice.

Comme cette *voûte* est, sous bien des rapports, un ouvrage fort curieux, nous pensons qu'on ne lira pas sans intérêt quelques détails sur sa construction. Elle est composée de cinquante et une courbes, s'élevant dans un plan vertical, depuis la corniche jusqu'à la grande fenêtre circulaire, ouverte au sommet de la couverture. Ces courbes sont entretenues, dans toute la circonférence, par quinze autres courbes, dont le plan est dirigé vers le centre de la *voûte*. Il résulte de ce système, dont le type est bien certainement celui de Philibert Delorme; il résulte, disons-nous, un ensemble de sept cent soixante et cinq caissons diminuant progressivement et produisant un effet assez agréable. Toutes les pièces de cet assemblage, au nombre de mille soixante-onze, sont en fonte de fer. Elles ont été réunies avec des clavettes et des boulons à écrous, en fer forgé. Cette sorte de charpente en fer est couverte en cuivre laminé et étamé. On y a employé trois mille cinq cent quarante-neuf feuilles. La dépense totale de cette coupole s'est élevée à 70,000 francs.

Long-temps avant cet ouvrage le fer avoit été employé en Angleterre, à défaut de pierres, pour faire des arches de pont voûtées, et cet art a reçu dans ce pays toute l'extension dont il paroit susceptible. (*V.* l'article Pont.)

Nous avons rendu compte de toutes les pratiques et de toutes les matières dont l'architecture peut user pour donner, selon les temps, les lieux et les sommes dont elle peut disposer, aux intérieurs des édifices une élévation qui contribue singulièrement à leur effet et aux impressions de grandeur attachées à l'aspect produit par l'art de *voûter*. Il est sensible que la *voûte* a partout, sur le plafond, l'avantage d'agrandir l'espace d'un local donné. Le plafond d'ailleurs n'a guère lieu que par l'emploi du bois taillé en solives; or, la portée de ce genre de matière est assez bornée, et l'on ne sauroit lui donner une certaine étendue que par des assemblages de charpente, qui promettroient difficilement une grande solidité.

On croit assez généralement que les temples des anciens étoient plafonnés en bois, et la chose devient probable quand on voit les incendies assez nombreux qui causèrent leur destruction. Mais, comme on a eu plus d'une occasion de le dire, les temples du christianisme sont subordonnés à des convenances tout-à-fait opposées aux convenances du culte païen, c'est-à-dire que leurs intérieurs, recevant la multitude des fidèles, doivent avoir de tout autres dimensions que celles du *naos* antique. L'étendue de celui-ci, dans les plus vastes temples païens, formeroit

à peine celle de nos petites églises. 90 pieds sont la mesure en longueur de l'intérieur du temple de Minerve à Athènes, dont la masse extérieure comprenoit toutefois 220 pieds de long. La largeur intérieure du naos étoit de 57 pieds. Deux rangs de colonnes divisoient cette largeur en trois nefs. Celle du milieu n'ayant de large que 33 pieds, rien ne fut plus facile que d'établir un plafond composé de solives d'une assez modique portée. Ce qu'on dit ici du temple de Minerve à Athènes, on doit le dire du temple de Jupiter à Olympie, qui eut des dimensions absolument semblables. Il y en eut sans doute d'une plus grande étendue, surtout dans l'Asie mineure ; mais la partie intérieure, ou le *naos* proprement dit, subordonné presque toujours au même plan, ne dut jamais offrir de sérieuses difficultés aux couvertures en plafond de charpente.

Nous avons eu encore l'occasion de faire pressentir ailleurs que rien n'empêche d'imaginer la nef du milieu des temples périptères, dont il est ici question, couverte en *voûte* de charpente, et nous avons montré que le passage même de la description, par Strabon, du temple d'Olympie, donne à penser que sa couverture fut ceintrée.

Du reste, que l'art de *voûter* en bois de grands intérieurs ait été usuel dans l'antiquité, c'est ce que nous apprenons de Vitruve, par la description qu'il nous donne (*lib.* VI, *cap.* V) des grandes salles appelées les unes *égyptiennes*, les autres *corinthiennes*. La salle égyptienne, selon son récit, avoit deux ordres de colonnes l'un sur l'autre, et ces colonnes supportoient un plafond orné de caissons. Au contraire, la salle corinthienne n'avoit qu'un rang de colonnes en hauteur, au-dessus duquel s'élevoit une couverture ceintrée, ou une *voûte, curva lacunaria ad circinum delumbata*. Le même Vitruve nous apprend qu'il avoit couvert sa basilique de Fano, par une *voûte* (*altæ testitudinis*) formant un aspect agréable. Or, toute cette construction, moins les colonnes et les murs, étoit en bois de charpente. (Vit., *lib.* V, *cap.* I.)

Vitruve, comme l'on voit, a fait remarquer le parti qu'il avoit pris d'une couverture ceintrée (ce qui paroît n'avoir pas eu lieu généralement dans les basiliques), comme produisant un agréable effet, *præstat speciem venustam*.

Oui, il faut en convenir, la *voûte* est une beauté incontestable en architecture. Ce n'est pas seulement à l'idée de dépense ou de difficulté vaincue, que l'intérieur d'un grand local *voûté* doit le plaisir que sa vue nous procure ; ce plaisir tient au sentiment, et tout ensemble à l'instinct. L'imagination seule suffit pour établir le parallèle des sensations que nous font éprouver une couverture en plafond et une couverture en *voûte*. La première semble peser sur le spectateur ; la seconde élève son esprit et sa pensée. C'est presque une impression physique. Qui ne l'a pas éprouvé à la vue de la coupole du Panthéon de Rome ? Qui n'a point été saisi d'une sensation inconnue ailleurs, sous les *voûtes* immenses de la basilique de Saint-Pierre et d'autres églises où l'ouvrage de l'homme, en quelque sorte rival de celui du Créateur, semble porter toutes nos idées vers le ciel ? Qu'on suppose, et à la même hauteur, une couverture plane : la moitié de cet effet se trouveroit détruit. Il y a dans la ligne courbe quelque chose qui participe de cet indéfini qui plaît à notre ame.

Ce n'est pas qu'on veuille contester ici les convenances que la nature même des choses a établies, dans l'architecture, entre certains élémens de sa construction, et le système des deux sortes de couvertures. Sans doute on conviendra que l'emploi des colonnes isolées s'accommode moins, même au gré de la vue, d'une couverture ceintrée. La *voûte* effectivement donne toujours l'idée d'une masse pesante qui dèslors nous choque lorsqu'elle repose sur de frêles supports. Il est certain de plus que le principe de la solidité s'y oppose, surtout en grand, et surtout en pierres de taille.

Il ne sauroit être question ici de fixer des données précises sur les préférences que l'architecte, selon les édifices, selon leur étendue, selon les variétés de construction et celles des matériaux, doit accorder à la pratique de *voûter*, sur la méthode de plafonner. Les considérations de goût qu'on vient de mettre en avant doivent nécessairement être subordonnées à une multitude de circonstances qui ne sauroient entrer dans les élémens d'aucune théorie.

L'architecte, en tant que décorateur, doit quelquefois donner la préférence à l'art de *voûter* sur le procédé du plafond. Ce n'est pas que celui-ci ne présente dans les caissons, qui en sont une conséquence en quelque sorte nécessaire, un parti d'ornement qui tire de la nature même de son origine un effet riche, et cette sorte de beauté qui naît de la raison satisfaite. Cependant, s'il s'agit de décoration, l'on ne sauroit nier que la peinture, qui se plaît à devenir l'auxiliaire de l'architecture et qui lui communique tant de charmes, ne trouve, dans les espaces plus ou moins étendus de la voûte, des champs beaucoup plus propices à ses ressources et plus heureux pour l'œil que ne peuvent l'être ceux du plafond.

Sans prétendre parler ici de ces immenses compositions de coupoles où la peinture, en forçant peut-être ses moyens, a souvent empiété sur le domaine de l'architecture, on ne sauroit nier que l'emploi des voûtes dans les palais, et jusque dans les petites distributions des maisons en Italie, n'ait produit les plus agréables partis de décoration. C'est là que, soit dans les restes de l'antiquité, soit dans une multitude de constructions du seizième siècle, on voit que le genre de l'arabesque, les stucs, et les compartimens les plus ingénieux, exercèrent le goût et le talent des plus habiles artistes, à des sujets décoratifs qu'on ne sauroit attendre ni exiger de la méthode des plafonds. Il est vrai que ce charmant art de décorer les intérieurs dépend d'une manière de *voûter* et d'un genre

de construction en blocage ou maçonnerie facile, économique, et propre à recevoir des enduits propices à la peinture; ce que l'on ne peut guère obtenir de l'art de *voûter* en pierres de taille. Ainsi, chaque chose en ce genre se trouve soumise à des conditions locales et trop variables pour qu'on puisse y asseoir aucun précepte formel ou exclusif.

VUE, s. f. Sous son acception ordinaire dans l'art de bâtir les maisons, ce mot signifie une ouverture par laquelle on reçoit le jour.

Ainsi l'on dit d'une maison qu'elle n'a pas *vue* sur une rue, sur la campagne. Un logement n'a de *vue* que sur une cour, c'est-à-dire que cette maison ou ce logement ont ou n'ont pas des ouvertures ou des fenêtres par où l'œil voit la rue ou la campagne, etc.

Le mot *vue* est donc synonyme de *baie*, terme usité pour exprimer l'ouverture d'une porte ou d'une fenêtre.

On dit:

Vue ou jour de coutume. C'est, dans un mur non mitoyen, une fenêtre dont l'appui doit être à 9 pieds d'enseuillement du rez-de-chaussée, pris au dedans de l'héritage de celui qui en a besoin, et à 7 pieds pour les autres étages, ou même à 5, selon l'exhaussement des planchers. Ces sortes de *vues* sont encore appelées *vues hautes*, et dans le droit *vues mortes*.

Les *vues d'appui* sont les plus ordinaires; elles ont 3 pieds d'enseuillement et au-dessus.

Les *vues* reçoivent, selon la coutume, beaucoup de noms divers; voici les principaux:

Vue a temps. *Vue* dont on jouit par titre et pour un temps limité.

Vue de coté. *Vue* qui est prise dans un mur de face, et qui est distante de 2 pieds du milieu d'un mur mitoyen en retour, jusqu'au tableau de la croisée. On la nomme plutôt *baie* que *vue*.

Vue de prospect. *Vue* libre dont on jouit par titre ou par autorité seigneuriale, jusqu'à une certaine distance et largeur devant laquelle personne ne peut bâtir, ni même planter aucun arbre.

Vue dérobée. Petite fenêtre pratiquée au-dessus d'une plinthe ou d'une corniche, ou au milieu de quelque ornement, pour éclairer en abat-jour des entresols ou de petites pièces, et que l'on pratique ainsi pour ne point rompre la décoration d'une façade. De là l'épithète de *dérobée* qu'on donne à ces sortes de *vues*. C'est que ces petites ouvertures, tout-à-fait étrangères à l'ordonnance, occupent un espace qu'on peut dire *dérobé*, ou pris aux dépens de quelques parties du bâtiment qui ne leur avoient pas été destinées.

Vue de terre. Espèce de soupirail au rez-de-chaussée d'une cour, ou même d'un lieu couvert, qui sert à éclairer quelque pièce d'un étage souterrain par le moyen d'une pierre percée, d'une grille ou d'un treillis de fer. Il y a des villes, surtout en Flandre, où toutes les maisons ont de ces sortes d'étages souterrains, qui n'ont pas d'autres *vues* que des *vues de terre*.

Vue droite. *Vue* qui est directement opposée à l'héritage, maison ou place d'un voisin, et qui ne peut être à hauteur d'appui, s'il n'y a 6 pieds de distance depuis le milieu du mur mitoyen jusqu'à la même *vue*; mais si elle est sur une ruelle qui n'ait que 3 ou 4 pieds de large, il n'y a aucune sujétion, parce que c'est un passage public.

Vue enfilée. On donne ce nom à une fenêtre directement opposée à celle d'un voisin, qui est à même hauteur d'appui.

Vue faitière. Nom général qu'on donne à un très-petit jour, comme une lucarne, un œil-de-bœuf, pris vers le faîte d'un comble ou la pointe d'un pignon.

Vue de servitude. *Vue* qu'on est obligé de souffrir en vertu d'un titre de sujétion qui en donne la jouissance au voisin.

Vue de souffrance. *Vue* dont on a la jouissance par tolérance ou consentement d'un voisin, sans titre.

VUE. Ce mot s'emploie différemment et s'applique à plus d'un objet dans le langage des arts du dessin.

Comme dans le bâtiment on a donné (*voyez* l'article précédent) à l'ouverture des maisons appelée fenêtre, par laquelle on reçoit le jour et l'on voit les objets du dehors, le nom de *vue*, on le donne réciproquement aux objets que l'œil embrassera par cette ouverture. Ainsi l'on dira que de telle fenêtre d'un bâtiment on a une belle *vue* ou une *vue* désagréable.

Le mot *vue* devient en ce sens synonyme d'*aspect*. La peinture de paysage est particulièrement celle qui s'est emparée de cette dénomination. On appelle donc *vue* le portrait d'un site qu'on a fait d'après nature; et on distingue par ce mot l'image fidèle d'un site exactement copié, d'avec celle dans laquelle l'artiste, n'ayant en *vue* aucun lieu particulier, est lui-même l'auteur des combinaisons de lignes, de lointains, d'objets empruntés sans doute à la nature, mais qui, rassemblés par son imagination et modifiés par son goût, n'existent ainsi réellement nulle part.

Vue signifie donc souvent, en terme d'art, la représentation, par le dessin ou la couleur, non-seulement des scènes de la nature, mais d'une multitude d'ouvrages qui sont du domaine de l'architecture. L'architecte emploie ce terme, soit qu'il représente

en dessin l'ensemble ou des parties de monumens qui existent, soit qu'il veuille donner une idée claire et précise de son invention, et soumettre à l'esprit, par l'organe des yeux, ses projets ou ses compositions.

Trois sortes de *vues* sont nécessaires pour en compléter l'image.

Il y a la *vue* de l'édifice en plan. On suppose que toute l'élévation des masses est supprimée, et qu'il ne reste sur le terrain que la trace de ces masses, c'est-à-dire des murs, des piliers, des colonnes.

Il y a la *vue* qu'on appelle géométrale, dans laquelle on figure toutes les proportions des masses et des parties, sans avoir aucun égard aux diminutions que les objets représentés devroient subir pour se conformer à la manière dont l'œil les voit d'un point donné.

Il y a la *vue* qu'on appelle perspective. C'est celle dans laquelle le dessin, accompagné, si l'on veut, d'ombres et de clairs, dégradés ou renfoncés selon la proximité ou l'éloignement des objets entre eux, fait voir les masses d'un bâtiment de manière que les parties paroissent fuyantes par proportion, depuis la ligne de terre jusqu'à la ligne horizontale.

Vue est le nom qu'on donne à un dessin, à une estampe, à un tableau qui représente un bâtiment, un lieu, un site, une ville, etc., tous objets qu'il faut dans la nature considérer de loin pour en embrasser l'ensemble. Ainsi dit-on les *vues* de Rome, pour signifier les divers aspects ou points de *vue* que la peinture ou le dessin en ont représentés.

On appelle *point de vue* l'étendue d'un lieu qui borne la *vue* et où la *vue* peut se porter. On dit d'une maison qu'elle a de beaux points de *vue*.

On donne le même nom à l'endroit précis où l'on doit se placer, non-seulement pour voir les objets, mais pour les bien voir, c'est-à-dire sous leur aspect le plus complet, le plus intéressant et le plus favorable à leur effet. Tout objet, tout ouvrage est particulièrement destiné à produire un effet principal, d'un certain endroit, d'une certaine distance en rapport avec ses dimensions. Ce qui est vrai de tous les ouvrages, l'est encore plus des œuvres de l'architecture, qui ont d'innombrables points de *vue*. Mais il en est un qu'indique sa proportion, et auquel le spectateur doit se placer pour en bien juger. (*Voyez* Point de vue.)

Vue s'entend aussi de la manière dont chaque spectateur peut considérer un objet. Dans ce sens on dit une *vue de côté*, une *vue de haut en bas*, une *vue de bas en haut*, une *vue d'angle*. On dit d'un objet, d'un bâtiment, qu'il est représenté à *vue d'oiseau*. Toutes ces locutions expriment les différences de position du spectateur par rapport à l'objet que son œil embrasse.

VUIDANGE, s. f. On exprime par ce mot le transport des décombres et des ordures qu'on enlève d'un lieu, d'un récipient quelconque que l'on vuide des objets qui le remplissoient ou l'encombroient. On applique ainsi le mot qui exprime cette action, au transport de plusieurs sortes de matières, et l'on dit :

Vuidange d'eau. C'est l'étanche que l'on fait des eaux d'un bâtardeau, par le moyen de moulins, de chapelets, de vis d'Archimède et autres machines dont on use pour le mettre à sec, afin de pouvoir y établir les fondations.

Vuidange de forêt. C'est l'enlèvement des bois abattus dans une forêt, enlèvement qui doit être incessamment fait par les marchands à qui la coupe a été adjugée.

Vuidange de terre. C'est le transport des terres fouillées, qui se marchande par toises cubes, et dont le prix se règle selon la qualité des terres et la distance qu'il y a de la fouille au lieu où elles doivent être portées.

Vuidange de fosse d'aisance. C'est l'enlèvement des matières fécales d'une fosse d'aisance.

VUIDE, s. m. Ce mot s'emploie substantivement pour désigner une ouverture ou une baie dans un mur.

Ainsi on dit les *vuides* d'un mur de face ne sont pas égaux aux pleins, pour dire que les baies sont ou moindres en nombre, ou plus larges que ne le sont les trumeaux ou les massifs.

On dit *espacer tant plein que vuide*, ce qui signifie, par exemple, peupler un plancher de solives, en sorte que les entrevous soient de même largeur que les solives.

On dit aussi que les trumeaux sont *espacés tant plein que vuide*, lorsque dans une façade de bâtiment ils ont la même largeur que les fenêtres.

On dit *pousser* ou *tirer au vuide*. Cette locution signifie qu'un parement de mur, une façade de maison, déversent et sortent de la ligne d'aplomb.

VUIDES, s. m. pl. C'est l'expression la plus simple et la plus littérale, pour exprimer certaines cavités que l'architecte laisse à dessein dans des massifs de construction et de maçonnerie.

Ces *vuides*, on les pratique pour deux raisons, l'une de légèreté, l'autre d'économie.

Par exemple, il y a telle masse de bâtisse, comme seroit l'attique d'un grand arc de triomphe ou d'une porte colossale, qui doit présenter une grande superficie de construction à l'extérieur. Non-seulement il n'importe pas à la solidité de l'édifice que tout cet espace soit plein; mais il lui importe au contraire qu'on allégisse la charge de la voûte et des piédroits. On pratique alors une ou plusieurs chambres ou cavités dans cet attique, et c'est là une économie tout à la fois de matière et de travail.

Les anciens, dans leurs grandes constructions de maçonnerie, ont ordinairement mis en œuvre ces pratiques d'économie de plus d'une manière. C'est ainsi que le mur circulaire du Panthéon s'est trouvé allégé dans sa circonférence par plusieurs *vuides*, qui n'ont en rien diminué la force des points d'appui de la voûte.

On sait qu'ils employèrent avec plus de détail, dans la maçonnerie de leurs grandes constructions, un autre moyen d'y ménager des *vuides*. Je veux parler de ces grands pots de terre *vuides* qu'ils mêloient et lioient par le mortier avec les moellons et les pierrailles, ainsi qu'on le voit au cirque de Caracala. Par cet expédient, ils allégissoient singulièrement les massifs, sans rien ôter à leur superficie. Chacun de ces pots avoit la propriété de produire une espèce de petite voûte dans le noyau même de la construction.

Dans les constructions en pierres de taille, les modernes pratiquent aussi des *vuides* pour l'allégement des masses; mais ils ont ordinairement recours à l'art des voûtes, selon toutes les sortes de courbes par raison de solidité.

VUIDES ET PLEINS. A l'article PLEIN (*voyez* ce mot), on a déjà fait connoître, sous quelques points de vue de la critique du goût en architecture, ce qu'on appelle accord entre les *vuides* et les *pleins*. Ces deux mots expriment effectivement ce qui par le fait constitue, dans un sens, à la vérité, matériel, tous les édifices. Excepté les constructions des murailles, des clôtures, des fortifications, qui n'admettent point de *vuides*, tous les autres travaux de l'art de bâtir sont des assemblages de parties *pleines* et de parties *vuides*.

Or il est certain, et les sens tout seuls nous le démontrent, que plus il y aura de parties de constructions massives, c'est-à-dire de pleins, dans un édifice, plus il y aura de moyens de solidité, et le contraire sera dès-lors réciproquement vrai.

Il faut cependant entendre cette assertion, et le fait qu'on vient d'avancer, avec les conditions et les restrictions que ce fait comporte.

Il doit d'abord être bien entendu que la chose n'est vraie que sous la condition que les règles ordinaires de la solidité seront observées dans la bâtisse de l'édifice; sinon des parties de construction massives ou de grands *pleins* sans fondation, ou qui pêcheroient par des matériaux ou des fondemens vicieux, auroient certainement moins de durée que des *pleins* trop légers et disproportionnés à leurs *vuides*, mais qui reposeroient sur d'innombrables substructions.

On doit ensuite restreindre les applications du principe de solidité, dont on a parlé, aux constructions continues, aux devantures de maisons, de palais, aux murs des monumens qui ont à supporter des charges ou à vaincre des résistances. Le même principe ne paroîtra point applicable, dans le détail surtout, à plus d'une sorte de voûte, à des portiques, à des arcades et même à plus d'un entrecolonnement.

Par exemple, s'il s'agit des arches d'un pont, le simple bon sens prescrira en beaucoup de cas de donner aux *vuides* de sa construction la plus grande extension possible, aux dépens de la masse de ses *pleins*. Le pont, étant destiné à donner le plus d'espace qu'il est possible au passage des eaux, exige dès-lors qu'en augmentant l'ouverture des *vuides* on restreigne en proportion la masse des *pleins*. Le *vuide* en ce cas, et dans plusieurs autres semblables, doit l'emporter sur le *plein*.

L'architecture antique, jusque dans l'emploi des colonnes, semble témoigner en faveur de la théorie qui est le sujet de cet article. Je veux parler de l'espacement qu'ils donnèrent à leurs entrecolonnemens, en proportion du caractère plus ou moins grave de chacun de leurs ordres. Ainsi l'on sait que le plus ancien dorique, dans quelques monumens de cet ordre, a ses entrecolonnemens tellement serrés qu'ils n'ont, mesurés en bas, que la largeur du diamètre des colonnes, ce qui par le fait rend le *vuide* à peu près égal au *plein*. Il est vrai de dire que la mesure des entrecolonnemens, chez les Grecs, fut plus qu'on ne pense subordonnée à la mesure des plates-bandes d'une seule pierre, qu'ils employoient dans les architraves.

Cette raison cependant ne fut pas la seule qui, chez les anciens, influa sur les rapports des *vuides* et des *pleins*, dans les ordonnances des colonnes. Vitruve, en détaillant les variétés d'entrecolonnemens, selon la diversité des ordres et de leurs proportions, fait assez sentir que de ces rapports divers entre les *pleins* et les *vuides* résulte pour l'œil et pour l'esprit une différence de caractère, et par conséquent d'effet et d'impression très-sensible. On peut donner en exemple le pycnostyle, dans lequel l'*aspérité* des colonnes donne une plus grande *autorité* aux colonnades, et l'aræostyle, ou d'autres dispositions d'entrecolonnemens trop larges, donnent à tout l'ensemble un aspect diffus et lourd.

En considérant l'emploi des *vuides* et des *pleins*, en architecture, sous le rapport de sentiment et de goût, et abstraction faite des raisons de solidité, qui cependant ne laissent pas d'y confondre aussi leur impression, on peut, ce nous semble, considérer l'effet de l'emploi dont nous parlons comme correspondant en quelque sorte à l'emploi que fait du *forte*, *adagio*, *presto* et du *piano*, *andante*, *allegro*, le compositeur dans l'art des sons. Evidemment des mélanges de formes, soit en contrastes plus ou moins sensibles, soit par successions plus ou moins rapides, produisent, par l'entremise des yeux sur notre esprit, un effet assez semblable à la succession des accens graves ou aigus, des sons lents ou vifs, des modulations sévères ou légères, qui, en frappant diversement l'organe de l'oreille, font passer notre ame, par un

mouvement indistinctif, dans des positions plus ou moins pénibles ou agréables.

Rien ne peut empêcher qu'un péristyle de colonnes massives, séparées entre elles par des entrecolonnemens serrés, ne comporte et ne produise l'idée de sévérité, de gravité, et une sorte d'impression sérieuse. Rien ne peut empêcher, au contraire, que l'aspect d'un péristyle, dont les colonnes sont élégamment fuselées et d'une proportion élancée avec des entrecolonnemens spacieux, ne tende à porter machinalement notre esprit vers l'idée correspondante aux sensations que nous recevrions d'une musique molle et diffuse.

Tous les arts sont appelés à produire les mêmes genres d'impressions sur nos sens, et par eux sur notre ame. Ces impressions sont réellement de même nature, leur genre est le même; c'est leur espèce qui est différente, ainsi que le mode de leur action. Or, cette différence provient uniquement, soit des instrumens qu'ils emploient, soit des organes divers auxquels ils s'adressent, soit des parties de notre ame avec lesquelles ces organes sont plus particulièrement en rapport. Mais toutes ces impressions aboutissent à un centre commun, et c'est là qu'il faut aller chercher la raison de la communauté qui unit tous les arts, tant ceux dont les moyens dépendent spécialement de l'organe moral, que ceux qui ont pour intermédiaire l'organe physique.

Il y a aussi des rapports sensibles entre les effets des arts les plus indépendans de la matière, et entre les effets de ceux qui en emploient la réalité. Comment en seroit-il autrement, puisque les choses même les plus matérielles produisent sur notre ame des effets semblables à ceux qui résultent des pures conceptions de l'esprit? Que l'on vous fasse entrer dans un vaste local tout tendu de noir et peu éclairé, vous éprouverez une impression involontaire de tristesse, de mélancolie, et tout-à-fait semblable à celle que vous recevriez d'une musique dont les accens plaintifs, les sons prolongés, les mêmes mesures toujours répétées sans changemens de ton, vous accableroient de leur monotonie.

Mais n'en est-il pas de même des effets que nous font éprouver dans l'art d'écrire un style clair, vif, serré, ou une manière de s'exprimer lente, diffuse, obscure? Le débit même ou la déclamation, selon l'accent ou la prononciation de l'orateur, ne nous affectent-ils pas au point d'exciter et de soutenir notre attention, ou d'appeler l'indifférence et l'ennui? Le ton seul de la voix de celui qui parle a la propriété ou de tenir notre esprit éveillé, ou de nous endormir.

Tout art pouvant ainsi agir sur nos sens et sur notre esprit par des moyens divers, comme on le voit, en les considérant dans leurs agens mécaniques ou extérieurs, l'architecture doit donc, par le concours de ses formes, par l'emploi diversement modifié de la matière qu'elle met en œuvre, exciter en nous des impressions flatteuses ou non, des sensations pénibles ou agréables.

Or, l'emploi des *vuides* et des *pleins* est, entre tous les moyens que nous avons appelés *mécaniques* ou *extérieurs*, un de ceux dont l'action est tout à la fois la plus certaine et la plus facile à démontrer. Ainsi un grand mur, formé de bossages fort saillans et sans presque aucune ouverture, fait à lui seul et compose la façade de la prison de Newgate à Londres, et toutes les idées pénibles que le mot de prison réveille en nous paroissent écrites sur cette façade, tout le monde en est frappé; s'il y avoit dans son élévation des fenêtres et des ouvertures nombreuses, l'effet dont on a parlé n'existeroit plus.

L'effet qui résulte si diversement de l'emploi des *vuides* et des *pleins* dans les édifices s'explique, si l'on veut, par celui de monotonie ou de diversité. L'un et l'autre effet doit s'attacher au caractère différent de chaque édifice, et la monotonie y est un mérite quand l'édifice la commande. Tel est l'effet de pyramide pour un monument sépulcral. Mais nous ne considérons ici cet effet que sous le rapport matériel et sur son action sur le sens extérieur. Pourquoi, indépendamment de toute autre considération morale, la pyramide vous affecte-t-elle du sentiment de la monotonie? On conviendra que cela est dû en partie à sa forme entièrement symétrique et privée de toute espèce de détails. Mais, n'en doutons pas, le manque absolu de tout *vuide* complète l'impression. Supposez-y des ouvertures, cette impression disparoîtra.

C'est ce même sentiment de diversité spécialement lié à la multiplicité des *vuides* dans toute espèce d'édifice, qui nous fait trouver du plaisir à l'emploi que l'architecture en fait, tant à l'extérieur que dans l'intérieur des monumens dont le caractère est d'accord avec cet emploi. De là le plaisir que nous procure la disposition de colonnes nombreuses. L'instinct de l'organe de la vue se trouve satisfait dans une semblable disposition qui excite notre curiosité. Les applications de cette théorie seroient nombreuses; mais nous croyons en avoir assez dit à l'esprit, qui ne veut pas non plus qu'on lui dise tout, et qui aime à comprendre au-delà de ce qu'on lui présente, comme l'œil se plaît à vouloir voir au-delà de ce qu'on lui montre.

On pousseroit au reste les conséquences de cette théorie beaucoup trop loin, si l'on prétendoit que l'architecte doive toujours subordonner ses conceptions aux résultats que nous avons indiqués. Beaucoup d'autres besoins réclament son attention, et il y auroit quelque puérilité soit à régler les compositions, soit à mesurer l'estime qu'on doit en faire sur ce seul point de vues. Nous n'avons prétendu expliquer entre beaucoup d'autres causes des impressions produites par l'architecture, que celle qui, dans bien des cas, résulte d'un emploi intelligent des *vuides* et des *pleins*.

WICKAM (Guillaume.) Architecte anglais, né en 1324, et mort en 1404.

Il est sinon le plus ancien architecte de l'Angleterre, du moins le plus ancien de ceux dont l'histoire des arts fasse une mention tant soit peu détaillée. Ce n'est pas qu'il faille le regarder comme ayant fait une profession ni expresse ni exclusive de l'architecture; tant s'en faut, qu'au contraire le peu qu'on sait sur son compte nous le fait connoître comme ayant fourni une carrière assez traversée d'accidens divers, et remplie de travaux fort différens. A cette époque d'ailleurs le goût et le savoir de la bâtisse se lioit à beaucoup d'autres occupations.

Wickam avoit montré de bonne heure de si heureuses dispositions pour les belles-lettres et pour les sciences mathématiques, étant simple étudiant dans l'Université d'Oxford, qu'Edouard III ayant entendu parler de lui, prévenu encore en sa faveur par sa belle figure, le prit à son service. Ce prince l'employa avec succès dans plusieurs affaires politiques. *Wickam* avoit réuni aux diverses connoissances qu'il avoit embrassées, l'étude de l'architecture. Le roi le nomma surintendant de ses bâtimens et forêts. Ce fut en cette qualité qu'il fut chargé de donner les plans et d'exécuter la construction du royal château de Windsor, masse assez grandiose qu'il acheva dans l'espace de trois années. Quelques courtisans jaloux de son crédit et de sa fortune essayèrent de le desservir auprès d'Edouard. Ils saisirent le prétexte d'une inscription susceptible d'un sens un peu équivoque, et que *Wickam* avoit fait placer sur le palais. Mais leurs efforts furent inutiles.

Comme il avoit embrassé l'état ecclésiastique, il parvint à se faire adjuger d'excellens bénéfices. Il devint secrétaire-d'Etat, garde du sceau privé, évêque de Winchester, grand-chancelier, et finalement président du conseil privé.

Mais le vent de la fortune changea pour lui; elle lui retira tout ce qu'elle lui avoit donné. Dépouillé de toutes ses charges, et en butte à la persécution, il se retira dans son évêché, où il établit un collège dont il fut le fondateur et en même temps l'architecte. Il en fonda bientôt un autre à Oxford, et le fit également construire sur ses dessins. Un nouveau tour de la fortune lui rendit la faveur de la cour, et il fut rétabli dans toutes les charges qu'on lui avoit enlevées.

Il paroît toutefois que *Wickam*, désabusé de l'ambition, avoit formé la résolution de ne plus s'exposer aux hasards d'une mer toujours orageuse. L'état ecclésiastique lui offroit un port assuré contre tous les dangers. Il s'y réfugia; ayant fait vœu de vivre désormais selon l'esprit de son état, il se retira de la cour, et ne s'occupa plus que de travaux utiles et d'actes de bienfaisance.

Le savoir de l'architecture lui procuroit un double moyen de satisfaire ce noble penchant et le besoin de soulager les malheureux; car, en élevant d'utiles édifices, il donnoit aussi du travail et fournissoit des ressources à l'indigence. Ce fut sur ses plans et ses dessins que fut construite la magnifique cathédrale de Winchester, qui le cédoit de peu à l'ancienne église de Saint-Paul à Londres, avant l'incendie de 1622 qui la consuma.

On doit présumer, en pensant à l'époque où vécut *Wickam*, que le goût et le style des édifices qu'il éleva tint du gothique, alors surtout en crédit chez les Anglais, plutôt que celui qui commençoit à refleurir en Italie. Mais chaque pays ayant appliqué à ce genre de bâtir son propre caractère, on ne peut méconnoître que le style de *Wickam*, comme celui du plus grand nombre des édifices gothiques anglais, se distingue principalement par beaucoup de pureté, par une grande économie de détails, par plus de simplicité, et n'offre ni cette surcharge de sculptures informes, ni cette maussade profusion de mauvais ornemens, qui, presque partout ailleurs, désignent les compositions et l'exécution des extérieurs d'églises.

Malgré les grands biens et les œuvres de charité qu'il ne cessoit de faire, *Wickam* ne put encore imposer silence à ses ennemis. De nouvelles accusations lui furent intentées. Nous en ignorons l'objet; mais le parlement prononça son innocence. On s'accorde à dire qu'il étoit juste, mais sévère. Nous savons en outre qu'il se prononça avec vigueur contre l'hérésiarque Wiclef, qui finit par opérer dans toute l'Angleterre un soulèvement général. De telles circonstances nous expliquent comment la justice et la sévérité peuvent devenir des sujets d'accusation.

WIT (Pierre de.) Architecte flamand qui vécut dans le seizième siècle.

Nous trouvons dans le Recueil des *Memorie degli Architetti antichi e moderni*, de Milizia, que Pierre *de Wit* naquit à Bruges en Flandre, et alla de bonne heure en Italie pour se former au dessin. Il se fixa surtout à Florence, et y entra dans l'école de Vasari. On prétend qu'il surpassa bientôt son maître, sous le rapport de la couleur, sans perdre toutefois cette

sécheresse de contour qui est particulière au goût florentin.

A cette école il devint, selon l'usage assez général du siècle, peintre, sculpteur, architecte, et habile dans les trois arts. Sa réputation s'étendit bientôt en Allemagne. Il fut appelé à Munich par le duc de Bavière Albert V. Son neveu le duc Maximilien, si grand amateur d'architecture qu'il avoit même la prétention d'être artiste, s'empressa d'employer *de Wit* à la construction de l'immense palais qu'il éleva dans cette ville, vers la fin du seizième siècle. Le prince voulut en être le principal architecte. On ne doute pas cependant que *de Wit*, à qui l'on est forcé d'attribuer la décoration de l'intérieur de l'édifice, n'ait eu aussi une grande part dans la composition de son plan. On donne toujours, comme étant exclusivement son ouvrage, l'escalier qui passe pour être dans son genre un chef-d'œuvre. Aujourd'hui il a perdu de son importance, parce que les changemens qu'a subis dans ce grand ensemble en ont placé l'entrée dans un autre endroit.

On vante comme un des principaux ouvrages de cet artiste, et comme un monument capital en son genre, le mausolée qu'il éleva à l'empereur Louis de Bavière, dans l'église de Notre-Dame à Munich, morceau, dit-on, qui seroit digne de figurer dans les temples les plus magnifiques. Un fort grand nombre de statues de bronze forme la principale décoration du mausolée. On est tenté de regretter qu'il n'ait pas pour accompagnement une architecture d'un goût qui lui soit mieux assorti. En effet, Notre-Dame de Munich est une de ces cathédrales gothiques, dont la beauté principale est dans la grandeur que l'on donnoit alors assez ordinairement à de semblables vaisseaux.

Mais la grandeur de dimension toute seule ne suffit pas à la beauté ni à la majesté d'un temple. Entre toutes les autres grandeurs qui manquent aux églises gothiques, sans parler de celle des proportions, de celle du style et du goût, il faut compter celle de la décoration. Or, il est certain que le gothique en manque totalement, et c'est là un de ses plus graves défauts. Ajoutons qu'il ne pouvoit pas l'éviter; car, en ces temps, il n'y avoit aucune possibilité d'y appeler les arts qui seuls possèdent le secret et les moyens de la décoration; et c'est peut-être ce qu'il y a de plus heureux pour l'effet de l'intérieur des églises gothiques. Mieux vaut cette pauvreté, si l'on en juge par ce qu'offre de hideux et de révoltant le luxe de leur prétendue sculpture à l'extérieur.

Cette dernière réflexion nous est suggérée par l'auteur même auquel nous avons emprunté le peu de notions que nous avons reproduites sur *Pierre de Wit*.

WREN (Christophe.) Né en 1632, mort en 1723.

Les renseignemens historiques que nous connoissons sur la vie et les ouvrages de Christophe *Wren*, et sur ses premières années, ne nous apprennent point quel avoit été son maître dans l'art de l'architecture, ni même s'il en eut un. On peut présumer, d'après les diversités nombreuses d'études et de sciences auxquelles sa jeunesse avoit été livrée, qu'il dut uniquement aux mathématiques les premières connoissances de cette partie de l'art de bâtir, qui est soumise aux lois du calcul, connoissances auxquelles le génie ne supplée pas toujours, mais qui réciproquement ne sauroient remplacer le génie pour les grandes entreprises de l'architecture. Lorsqu'en ce genre l'étude et la nature auront réuni dans le même homme, et avec une juste combinaison, les dons du savoir et ceux de l'imagination, il devra sortir de là, si les circonstances lui sont favorables, un grand architecte.

Christophe *Wren* fut un de ces rares exemples, et les besoins de son siècle concoururent à développer chez lui d'heureuses dispositions, qui n'attendoient que l'occasion propre à les faire briller.

Il naquit à East Knoyle, dans le comté de Wilts. Son père, doyen de Windsor, étoit d'une ancienne famille originaire de Danemark, qui s'étoit établie en Angleterre dans le diocèse de Durham. Dès l'âge le plus tendre il annonça la plus grande aptitude aux sciences, surtout aux mathématiques, et on l'admit comme gentilhomme pensionnaire au collége de Wadham à Oxford. Il n'avoit que treize ans lorsqu'il construisit une machine pour représenter le cours des astres, et divers instrumens d'astronomie mieux divisés ou plus commodément suspendus que ceux qui existoient alors. A seize ans, il avoit déjà fait des découvertes dans l'astronomie, la gnomonique, la statique, la mécanique; et, à peine âgé de vingt-cinq ans, il professoit ces sciences à Oxford au collége de Gresham. Bientôt il obtint la chaire de droit civil dans l'Université de cette ville, et une place à la Société royale de Londres qui venoit d'être établie.

Jusqu'ici nous ne voyons rien qui eût pu prédire qu'il deviendroit un des premiers architectes et de son pays et de son siècle.

Vers 1665, il fit un voyage à Paris, dans la vue, dit-on, d'y examiner l'état des arts, qui commençoient à y fleurir sous les auspices d'un nouveau règne. Un grand événement le rappela promptement dans sa patrie. Effectivement l'année suivante, 1666, fut celle du terrible incendie qui consuma la plus grande partie de la ville de Londres. Ce malheur et le besoin non-seulement de le réparer, mais de le faire servir à l'amélioration comme à l'embellissement de cette capitale, éveillèrent le génie de *Wren*, et lui révélèrent des talens dont le principe avoit jusqu'alors sommeillé en lui. Il imagina un plan général de reconstruction de la ville.

On peut dire de presque toutes les grandes villes, excepté d'un fort petit nombre, qu'elles ne furent et

ne sont autre chose qu'un agrégat fortuit et successif de constructions ajoutées les unes aux autres sans aucun dessin, sans aucune prévision de l'avenir. C'est souvent lorsqu'il n'y a plus de remède à leurs irrégularités, qu'on cherche les moyens toujours lents d'en redresser les rues et d'en symétriser les aspects. *Wren* crut qu'il falloit saisir l'occasion du malheur arrivé, pour soumettre la réédification de Londres à un système d'ensemble, qu'en vain on attendroit des volontés particulières.

Son plan présenta de longues et larges rues, coupées à angles droits, des projets d'églises, de places, de monumens publics dans de belles positions. Des portiques variés selon les quartiers servoient de point de vue en divers lieux aux rues principales. Jamais programme plus vraiment idéal ne fut conçu, et pour un but moins imaginaire. Il fut gravé en 1724, et l'on peut juger encore aujourd'hui de l'impression qu'il dut faire à l'époque où il fut présenté au parlement. Il y devint le sujet d'une longue discussion. Deux opinions opposées s'y combattirent, les uns appuyèrent le projet de *Wren*, les autres soutinrent qu'il falloit rebâtir sur l'ancien plan. Un troisième parti, comme cela arrive souvent, se plaça au milieu des deux, et fit prévaloir son opinion. On prit une portion du nouveau plan, on en conserva une de l'ancien, et Londres manqua pour toujours l'occasion d'être le chef-d'œuvre de toutes les villes. Cependant ce qu'on adopta du projet de *Wren*, quant à la largeur des rues, à la grandeur des places, et à une construction en matériaux plus solides (l'ancienne étoit toute de bois), n'a pas laissé de rendre encore cette ville une des plus remarquables de l'Europe, sinon pour l'architecture, du moins pour la régularité, l'alignement, la disposition des rues et des places.

Si Londres manqua l'avantage que lui eût procuré l'adoption du grand projet de *Wren*, elle y gagna toujours d'apprendre qu'elle avoit en lui un homme né pour les grandes choses. Lorsque la nature produit de pareils hommes, il semble que la société ne manque pas non plus de faire naître le besoin d'ouvrages qui soient à leur niveau. On remarque que les grandes entreprises et les grands artistes se sont toujours rencontrés, et dans cette coïncidence on ne sauroit dire de quel côté est le premier moteur.

Jean Denham, architecte du roi, étant mort en 1668, *Wren* lui succéda, fut fait chevalier, et eut dès-lors la direction d'un grand nombre d'édifices publics.

Cependant Londres étoit à peine sortie de ses cendres, et déjà on projetoit d'y élever un monument qui devoit présager la grandeur future de cette ville. Il ne s'agissoit de rien moins que de rivaliser avec la vaste basilique de Saint-Pierre de Rome; Christophe *Wren* fut chargé de cette noble entreprise, et dès 1675 il jeta les fondemens de Saint-Paul. On croit que, dans un premier modèle qu'il composa, il avoit voulu se rapprocher des plans et du style des temples de l'antiquité. Mais l'Angleterre avoit subi pendant plusieurs siècles, comme tout le nord de l'Europe, les habitudes du genre de bâtir gothique. Les constructeurs des églises de ce genre, libres des sujétions d'une ordonnance régulière, et par conséquent de tout rapport de proportion entre les plans et les élévations, s'étoient plu à chercher la beauté et à la placer uniquement dans la grandeur linéaire, c'est-à-dire dans la longueur et la procérité des intérieurs. *Wren* adopta donc en plan la disposition du plus grand nombre des églises, ordinairement composées de deux parties d'une longueur égale, le chœur et la nef, qui divisent (ainsi qu'on les appelle) les deux bras de la croisée.

La longueur de Saint-Paul, qui est de 450 pieds français, offre dans le milieu de cet espace une coupole de 98 pieds français de diamètre et de 208 pieds français de hauteur. Un rang de bas-côtés règne dans toute la longueur de l'église, qui se termine au bout du chœur par un apside (ou rond-point), et qui commence en avant de la nef, par un grand et spacieux vestibule. L'ordonnance intérieure est en arcades, dont les piédroits reçoivent des pilastres corinthiens, avec un entablement fort régulier. Au-dessus de cet entablement règne un attique continu, sur lequel s'élève la voûte avec les fenêtres qui éclairent l'intérieur. La coupole a été fort ingénieusement construite dans une forme pyramidale que les yeux ne sauroient découvrir, et qui a singulièrement épargné l'effort de la poussée latérale.

La critique d'un semblable monument comporteroit de nombreuses et importantes considérations, que l'on ne sauroit même effleurer ici. Nous nous bornerons en peu de mots à une seule, celle qui est à la portée du plus grand nombre, je veux dire l'impression générale ou l'effet de cette architecture, tant au dedans qu'au dehors.

S'il s'agit de l'impression que le spectateur reçoit de l'aspect intérieur, nous nous permettrons de dire qu'il est généralement médiocre. On n'y est véritablement frappé d'aucune sorte de grandeur, d'aucun caractère bien prononcé, soit de force ou de sévérité, soit d'élégance et de richesse. Les sens et l'esprit y voudroient ou plus de simplicité, ou plus de variété. Quelque chose de nu, de pauvre et de froid, s'y fait sentir. En un mot, on entre dans Saint-Paul sans étonnement, on en sort sans admiration.

Quant au mérite et à l'effet de l'architecture, l'extérieur nous paroît l'emporter sur l'intérieur. Nous le disons d'abord de la coupole, dont la forme, la courbe et la décoration sont fort belles; dont l'ensemble, bien qu'on puisse le trouver découpé par la saillie de la colonnade qui l'environne, ne laisse pas de produire un tout très-harmonieux. Pour ce qui est de la masse extérieure de l'église proprement dite, il est possible de blâmer dans son ajustement l'application des deux ordres de pilastres l'un au-dessus de l'autre. Le goût scrupuleux de ceux qui

mettent avant tout autre mérite celui de l'unité, regrettent que deux ordres qui dans cette position signifient deux étages, se trouvent au dehors d'un édifice qui intérieurement n'a point d'étages. Cependant le parti général de toute cette masse, considérée abstraction faite du rapport qu'on vient d'indiquer, est d'un style sage, d'une bonne composition, et d'une exécution aussi pure que précieuse. On aime à y remarquer, à l'extrémité de chaque croisée, les petits avant-corps circulaires en colonnes qui leur servent de portiques.

Malheureusement pour cette église, comme à l'égard de beaucoup d'autres, ce qu'on peut le moins y louer, c'est son frontispice avec les deux clochers, composition banale, sans effet et sans grandeur, mais résultat en quelque sorte nécessaire de la sujétion imposée par la hauteur de l'édifice. Le manque d'espace a frustré ce monument d'une place suffisante pour qu'on puisse en embrasser convenablement l'ensemble. Le lieu qu'il occupe étant dans la cité, le quartier de Londres le plus resserré, *Wren* ne put pas remédier à cet inconvénient.

L'église de Saint-Paul, construite toute en pierre de Portland, a eu autrefois l'avantage d'avoir été par lui commencée, conduite et terminée en trente-cinq années, c'est-à-dire par un seul et même architecte, et, ce qu'on a observé encore, par un seul et même entrepreneur; avantage très-rare dans les grands édifices, et auquel celui-ci doit certainement de n'offrir aucune de ces disparates de manière et de goût, produit naturel des modifications que ne manquent presque jamais d'introduire, dans la conduite de l'ouvrage, les architectes qui s'y succèdent. Comme église, à part les critiques qu'on en peut faire (et quel édifice en est exempt?) Saint-Paul se place, sous plus d'un motif, mais surtout pour l'importance et la grandeur, au second rang, c'est-à-dire immédiatement après Saint-Pierre de Rome.

Wren, au même temps, élevoit un autre monument qui, dans son genre, du moins pour la hauteur, ne devoit point avoir de rival. Je veux parler de cette colonne qu'on appelle à Londres du nom seul de *Monument*, et que l'on construisit en pierre, à l'endroit même où avoit fini l'incendie dont on a parlé, pour perpétuer le souvenir de ce mémorable fleau. Sa hauteur est de 188 pieds français, en y comprenant le piédestal et le couronnement. On prétend, dans plus d'un ouvrage (et il nous semble sans aucune raison), que cette colonne est de l'ordre toscan. Outre que nous ignorons ce qui peut caractériser, dans une colonne, ce prétendu ordre d'invention tout-à-fait arbitraire, nous pensons qu'une colonne monumentale, par conséquent isolée, et dès-lors aussi indépendante de toutes les autres parties constitutives d'un ordre, ne sauroit être assujétie aux proportions et au caractère qui le distinguent. Ce n'est donc que par son chapiteau et par sa base que la colonne de Londres peut se faire reconnoître; or il semble que ces deux objets, ainsi que ses cannelures, doivent la désigner comme appartenant à l'ordre dorique des modernes.

Elle pose sur un piédestal de 37 à 38 pieds de haut et de 19 pieds 6 pouces en carré. La face principale est ornée d'un bas-relief en marbre, où la sculpture a représenté d'un côté la destruction des maisons par le feu, et de l'autre leur réédification. Diverses figures allégoriques enrichissent cette composition au milieu de laquelle on voit le roi Charles II, auquel on présente le plan de la reconstruction de la ville. Aux quatre angles du socle en forme de congé qui termine par en haut le piédestal, sont sculptés quatre animaux, qui sont des salamandres, emblème du feu. Le fût de la colonne a 14 pieds de diamètre.

Le tailloir qui termine le chapiteau supporte un corps circulaire que surmonte un grand vase de bronze d'où sortent des flammes. L'intérieur de la colonne renferme un escalier en bois, composé de 345 marches de 9 à 10 pouces de large sur 5 à 6 pouces de haut.

Généralement l'exécution de l'ouvrage est large, correcte et de bon goût. Il ne manque encore à l'effet qu'on devroit recevoir de son ensemble, qu'une place en rapport avec la dimension d'un monument aussi colossal.

Un des plus remarquables édifices d'Oxford est dû au génie de *Wren*. C'est celui qu'on appelle le Théâtre, nom qu'on lui a donné, parce que d'un côté sa forme extérieure est circulaire, et aussi à à cause de l'usage qu'on en fait pour les exercices littéraires de l'université et les réunions d'assemblées destinées au soutien des actes publics, quelquefois à l'exécution des concerts. Il fut commencé en 1669, aux dépens de Gilbert Sheldon, archevêque de l'université d'Oxford.

Ce bâtiment, qui peut contenir, tant sur ses degrés que dans ses tribunes, quatre mille personnes, formeroit un ovale régulier, si le côté qui regarde la bibliothèque Boldéienne n'avoit été fait en ligne droite sur cette dernière face. Il présente à rez-de-chaussée un beau frontispice avec colonnes et pilastres d'ordre corinthien. De semblables pilastres, au nombre de quatre, supportent un fronton dans l'étage supérieur. La partie circulaire dont on a parlé est en arcades au rez-de-chaussée, avec fenêtres carrées au-dessus. Une enceinte circulaire aussi sert de clôture à ce côté de l'édifice, et y produit une fort heureuse décoration. Sur un petit mur à hauteur d'appui, et bâti dans le même plan, c'est-à-dire circulairement, s'élèvent quatorze grands termes, que surmontent des bustes de philosophes d'une proportion colossale. Ces termes quadrangulaires sont engagés par leur partie inférieure dans le petit mur d'appui sur lequel sont scellées des grilles qui s'étendent d'un terme à l'autre, et qui s'y appuient.

Parmi les monumens de *Wren* qui ont acquis de la célébrité, et qu'on se plaît encore aujourd'hui à

l'emportera toujours en renommée, éphémère à la vérité, sur le vrai talent, qui ne veut de la gloire qu'après le succès.

Soit indifférence pour les hommages contemporains, soit amour de la retraite, soit caprice de la fortune, qui aime à changer de favoris, *Wren* se survécut en quelque sorte à lui-même. Après avoir employé plus de cinquante années dans les travaux les plus pénibles et les plus honorables, il passa les derniers temps de sa longue vie oublié de son pays, et comme travaillant à s'oublier lui-même. On ignore les raisons qui lui firent ôter, en 1718, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans, la charge de directeur-général des bâtimens du roi. Il prit le parti de se retirer à la campagne, où il ne s'occupa plus que de la lecture.

Wren avoit épousé Foy, fille du chevalier Thomas Coghill de Bleckington, dans le comté d'Oxford, dont il eut un fils nommé Christophe, comme lui. Devenu veuf peu de temps après, il épousa en secondes noces Jeanne, fille de mylord Fitz Williams. Il fut trois fois député au parlement.

Malgré les pronostics d'un tempérament délicat, et qui sembloit dans sa jeunesse disposé à la consomption, un régime de vie sage et réglé l'a conduit jusqu'à l'âge de quatre-vingt-onze ans. Il fut enterré sous le dôme de Saint-Paul, privilège exclusif qui lui fut accordé, ainsi qu'à sa famille, pour honorer sa mémoire. Voici l'épitaphe qu'on lit sur sa pierre sépulcrale, et qui, comme on va le voir, remplace bien honorablement pour lui le luxe d'un mausolée.

Subtus conditur hujus ecclesiæ et urbis conditor
Christophorus Wren. Qui vixit annos ultra nonaginta
Non sibi, sed bono publico.
Lector, si monumentum requiris,
Circumspice.
Obiit 25 Feb. Anno 1723. Ætatis 91.

Wren ne fit rien imprimer lui-même de ses ouvrages. Quelques-uns de ceux qu'il avoit composés ont été publiés par d'autres. On cite de lui :

1° *Une relation de l'origine et des progrès de la manière de faire passer les liqueurs dans les vaisseaux du corps animal.* Cette fusion ne diffère point de l'injection qui se fait dans les abcès, les ulcères, etc.

2° *Lex naturæ de collisione corporum;*

3° *Descriptio machinæ ad terendas lentes hyperbolicas;*

4° *Description de l'église cathédrale de Salisbury.*

Tous ces ouvrages ont été insérés dans les *Transactions philosophiques.*

James Elme, architecte anglais, a publié, en 1823, des mémoires sur la vie et les ouvrages de *sir Christophe Wren*, 1 vol. in-4°.

Une vaste collection de ses plans et dessins a été achetée par le collége d'All-Souls, d'Oxford, et déposée dans la bibliothèque, où l'on voit aussi son buste.

Son fils, Christophe *Wren*, membre du parlement, mort en 1747, a recueilli sur sa famille des détails bibliographiques, qui ont été publiés en 1750, in-fol. avec des portraits.



XYSTE, s. m. Ce mot est le même que *xystus* en latin, et *xistos* en grec.

Si l'on en croit Vitruve, et la distinction qu'il établit entre la signification de ce mot en grec et celle que lui donnèrent les Romains, le *xyste*, chez les Grecs, auroit été une partie de l'ensemble appelé *palæstra* (*voy*. ce mot), c'est-à-dire un portique couvert destiné aux exercices de la gymnastique; et chez les Romains, il auroit été un lieu découvert servant de promenade.

Au mot *Palæstre* nous avons donné des détails des différentes parties dont ce bâtiment se composoit en Grèce, et nous avons arrêté cette énumération, à la mention particulière du *xyste*, que nous avons réservée pour cet article.

Il y avoit, selon Vitruve, en dehors de la palæstre, trois autres portiques, dans l'un desquels on entroit en sortant du péristyle; les deux autres, situés à droite et à gauche, s'appeloient *stadiatæ*, c'est-à-dire qu'ils avoient la longueur d'une stade. Or, cette longueur étoit de 125 pas. Ce mot dénote encore un lieu propre aux exercices athlétiques.

De ces deux portiques, celui qui est tourné du côté du nord devoit être double et fort spacieux; l'autre étoit simple, mais fait de telle sorte que, soit le long du mur, soit du côté des colonnes, il y avoit un petit chemin en élévation qui n'avoit pas moins de 10 pieds, lequel devoit laisser dans le milieu un autre sentier inférieur, dans lequel on descendoit par deux degrés, occupant la largeur d'un pied et demi, depuis le conduit supérieur jusqu'au chemin creux, dont le fond devoit avoir 12 pieds de largeur. De cette manière, ceux qui se promenoient et circuloient tout alentour sur la levée de ce petit trottoir n'étoient point incommodés du contact des corps huilés de ceux qui s'exerçoient. Ce que les Grecs appeloient *xyste* étoit donc un local où, pendant l'hiver, les athlètes s'exerçoient à couvert. (*Voyez* Vitruve, liv. v, chap. II.)

Au contraire, selon Vitruve (liv. VI, chap. X), le nom de *xyste*, chez les Romains, se donnoit à des promenades découvertes.

Il nous semble que la suite de la description, par Vitruve, du *xyste* grec pourroit nous indiquer ce qui donna lieu, malgré cette dissemblance dans les deux pays, à une commune dénomination.

En effet, Vitruve ajoute à la description du *xyste* en Grèce la mention d'un usage qui put produire cette communauté de nom.

Selon lui, entre les deux portiques dont il a parlé, on devoit pratiquer un bois de platanes avec des allées pour la promenade, et dans ces allées, des siéges composés de cette sorte de maçonnerie qu'on appeloit *signinum opus*. Plus, le long du *xyste* et du portique double, on devoit tracer des allées découvertes que les Grecs appeloient *péridromidas*, où l'hiver, mais, par un beau temps, les athlètes pouvoient s'exercer.

Derrière ce *xyste* il devoit y avoir un stade d'une dimension assez grande pour que la multitude pût assister à son aise au spectacle des combats athlétiques.

Tout ceci étant extrait fidèlement de Vitruve, il est facile de s'expliquer comment, les *xystes* ayant réuni dans l'ensemble de leurs divers bâtimens, et des plantations d'arbres touffus, et des allées découvertes pour la promenade, on aura pu à Rome donner par analogie, dans la composition des jardins, le nom de *xystes* à de simples promenades, et à des dispositions d'arbres qui rappeloient le genre et l'usage de celles qui furent originairement en Grèce l'accompagnement obligé des palæstres.

Il est très-probable que les grands édifices auxquels les Romains donnèrent le nom de *thermes* empruntèrent beaucoup de parties et d'usages aux palæstres de la Grèce. L'on ne doute pas qu'il n'y eût également des plantations couvertes et découvertes pour les exercices, les jeux divers et les agrémens de la promenade.

XYSTIQUE, adj. On donnoit ce nom à Rome aux athlètes et autres qui l'hiver s'exerçoient sous des portiques et non en plein air. (Suétone en fait mention dans la Vie d'Auguste.) Ainsi il paroît qu'il fut dans la nature du xyste d'être un lieu couvert, et qu'appliqué aux jardins ce mot doit toujours exprimer l'idee d'une plantation d'arbres produisant un couvert.



ZABAGLIA. Né à Rome en 1674, mort en 1750.

L'architecture se compose de tant de parties différentes, quoique liées ensemble, et elle touche, par la diversité soit de ses emplois, soit de ses moyens, à tant de pratiques usuelles et de connoissances théoriques ou mécaniques, que cet art reçut des Grecs, et avec beaucoup de raison, le nom qui, par sa composition, le désigne ou comme étant l'art par excellence, ou comme étant celui qui commande aux autres, αρχα τεχνη.

Entre toutes les divisions qui forment son empire, il en est une, celle de la mécanique, dont le savoir pratique est plus ou moins nécessaire à l'architecte; mais cette science, comme toute autre, se divise en deux. Il y a la pratique, dont l'expérience peut s'acquérir par l'étude de certaines règles, par la connoissance des ouvrages antérieurs ou des procédés qui se transmettent d'âge en âge, et par la seule inspection des effets. Il y a ce qu'il faut appeler en ce genre le génie de la mécanique, que l'on a vu, chez quelques hommes privilégiés, être une sorte d'instinct qui pénètre sans le savoir jusqu'aux raisons premières, et fait deviner plutôt qu'apprendre les principes des forces motrices que l'on met en œuvre dans les plus grandes entreprises de l'art de bâtir.

Ces hommes qui, à plus d'un égard, ont bien mérité de l'architecture, méritent donc aussi qu'elle inscrive leur nom dans ses annales. Peu importe qu'ils soient nés dans la classe obscure des ouvriers, au-dessus de laquelle ils ne s'élevèrent jamais; l'opinion de leur temps, et celle de la postérité surtout, qui ne juge les hommes que par leurs œuvres, comblent à leur égard la distance que l'ordre des rangs de la société avoit mise entre eux et leurs contemporains.

L'Italie a particulièrement exercé cette justice, dans l'histoire de l'art de bâtir, envers deux hommes qui, simples ouvriers et sans aucune culture de l'esprit, ont rendu leur nom célèbre par leurs inventions en mécanique.

Tel fut *Ferracino*, né à Solagna près de Bassano. Dès sa première jeunesse le besoin l'avoit condamné à scier tout le jour des planches pour fournir à la subsistance de sa famille. Ce pénible métier ne tarda point à lui déplaire; mais n'ayant aucun autre moyen d'en remplacer le profit, il se mit à chercher quelque expédient propre à soulager sa peine et à multiplier à la fois son travail. Il imagina donc une machine qui, placée dans un lieu convenable et mise en mouvement par le vent, fit le travail pour lui. Ce premier essai de son industrie fut bientôt suivi de plusieurs autres, qui lui acquirent une grande réputation; on le rechercha de toutes parts. S'étant établi à Padoue, il se transportoit de cette ville dans les endroits où la confiance appeloit son talent.

C'est lui qui a fait l'horloge de la place Saint-Marc à Venise. En 1749 il construisit une machine hydraulique qui, par le moyen de plusieurs vis d'Archimède, portoit l'eau à 35 pieds de hauteur. Cette machine, dont le succès avoit été contesté, excita l'admiration des gens de l'art, et fut reconnue digne d'une inscription en l'honneur de son auteur.

Mais le monument qui donna le plus de célébrité à Ferracino, et qui honora le plus son talent, c'est le pont qu'il fit construire à Bassano. On en trouve l'histoire et la description dans un ouvrage publié par François *Memmo*, et intitulé : *Vita e Machine di Bartolomeo Ferracino* (Venise, 1754), avec le portrait du célèbre mécanicien. J. B. Verci a aussi donné un *Elogio storico del famoso ingegnere Bartolo Ferracino* (Venise, 1777).

Ferracino ne s'appliqua jamais à rendre aux autres raison de ce qu'il inventoit. Son premier mouvement étoit dirigé par le besoin d'obtenir tel ou tel résultat. Il marchoit ensuite, et il arrivoit au but qu'il s'étoit proposé, sans s'en douter, par la voie la plus simple et la plus ingénieuse. On chercha plus d'une fois à lui inspirer du goût pour l'étude des sciences, en lui faisant sentir combien il pourroit illustrer son siècle s'il vouloit cultiver son esprit par la lecture des bons ouvrages ou par des conférences avec des savans; mais il ne put jamais s'y résoudre. Quand on lui demandoit comment il s'y prenoit pour inventer quelque chose, il se mettoit à rire, et il répondoit que c'étoit dans le livre de la nature qu'il apprenoit tout ce qu'il savoit.

Il est mort à Solagna en 1777. La ville de Bassano lui a élevé un monument.

Le nom de *Zabaglia* est beaucoup plus célèbre que celui de Ferracino. Sans vouloir établir ici aucun parallèle entre ces deux élèves de la nature, en mécanique, nous croyons que la différence de leur célébrité peut provenir aussi de la différence des théâtres où s'exercèrent et brillèrent les inventions de ces deux talens, quoiqu'à peu près vers la même époque.

Certes, quant au lieu et quant aux circonstances, l'avantage fut tout entier du côté de *Zabaglia*. Lorsqu'il vint au monde, de très-grands travaux avoient

été terminés dans Rome. Bernin avoit achevé l'ensemble de la plus vaste construction des temps modernes et peut-être de l'antiquité. Dominique Fontana, par l'érection de l'obélisque du Vatican, en face de Saint-Pierre, par le succès des moyens qu'il y employa, par les projets nombreux et les discussions auxquelles cette grande opération donna naissance, avoit éveillé dans les esprits le goût de la mécanique, des études théoriques et des recherches pratiques de cette science. L'immense intérieur de la basilique de Saint-Pierre étoit fini quant à la construction, mais la décoration architecturale, et ce qu'on appelle le *décor* mobile et temporaire qu'exigent les fêtes et les cérémonies, tant au dedans qu'au dehors, étoient devenus un vaste champ, pour les inventions des procédés usuels, nécessaires à ces travaux. Le besoin, père de toutes les inventions, ne pouvoit manquer de susciter chez quelque homme versé dans ces travaux le génie qu'attendoient les circonstances.

Cet homme se rencontra, et comme si la nature eût voulu faire voir qu'en bien des genres le génie et le sentiment des arts en précèdent l'étude et la science, le hasard fit que cet homme se trouva dans la classe la plus humble des ouvriers charpentiers, employés à la fabrique de Saint-Pierre.

Tel fut *Zabaglia*, simple journalier, qui ne savoit ni lire ni écrire, et n'avoit appris qu'à employer la hache et la scie.

Toutefois, on doit l'avouer, entre tous les métiers que l'architecture fait servir à ses entreprises, il n'en est pas qui soit plus habile à exercer l'esprit que le travail du bois, dans ses innombrables applications aux besoins de l'art de bâtir. Il n'en est pas qui présente plus de rapports à combiner, plus d'observations à faire, sur les forces propres à vaincre les résistances, à soulever les fardeaux, à élever les masses et à les transporter. Il y a par conséquent, entre le métier du charpentier et la science de la mécanique, des rapprochemens et des affinités qui expliquent comment un sentiment juste et un instinct d'observation, sans le secours d'aucune étude théorique, peuvent conduire à l'invention des moyens ingénieux que les calculs de la science consacrent et accréditent, en prouvant leur justesse, par le développement des principes qu'ignoroient leurs inventeurs.

Ainsi vit-on *Zabaglia*, compagnon charpentier, se faire remarquer de très-bonne heure par l'attention particulière qu'il portoit au mécanisme de tout ce qui existoit de machines avant lui, et de tout ce qui s'exécutoit de son temps. Fort différent du reste des ouvriers qui, bornés à l'exécution partielle de ce qu'on leur commande, ne s'avisent jamais de rechercher les rapports de la partie qu'ils fabriquent, avec l'ensemble qu'ils ne peuvent ni deviner ni comprendre, lui, pénétrant l'intention de chaque détail, s'occupoit d'obtenir l'effet à produire par des moyens toujours plus simples.

Ce fut ainsi que tous les objets les plus petits comme les plus importans qui entrent dans les nombreux assemblages de machines diverses qu'exigent les grandes opérations de la bâtisse, se trouvèrent insensiblement, et grâce à ses soins, ramenés à une beaucoup plus grande économie, et par plus de simplicité gagnèrent plus de solidité.

Il seroit trop long d'énumérer ici en détail tout ce qui reçut de son esprit inventif d'heureuses modifications. On comprend qu'il n'y a pas d'objet indifférent en ce genre. Depuis le clou, la vis, l'écrou, la pince, l'agrafe, la tenaille, etc., le moufle, le cordage, jusqu'à la combinaison des grands assemblages de constructions applicables aux travaux les plus difficiles et les plus périlleux; depuis le plus modique agent de transport que meut un seul homme, jusqu'aux machines compliquées où une heureuse répartition de forces motrices épargne un grand nombre de bras; depuis l'échelle simple jusqu'à la multiplication la plus ingénieuse et tout à la fois la plus sûre des moyens d'ascension; depuis l'échafaud élémentaire à l'usage d'un seul ouvrier, jusqu'à ces ponts suspendus qui établissent, dans la confection ou la décoration des voûtes, de sûrs appuis et des communications faciles à des légions de travailleurs, on peut affirmer qu'il n'y a rien qui n'ait reçu des inventions de *Zabaglia* quelque procédé nouveau, quelque changement, quelque abréviation, quelque moyen, jusqu'alors inconnu, devenu usuel depuis lui, et dont on jouit habituellement sans s'inquiéter non-seulement d'en connoître l'auteur, mais même de savoir s'ils en ont un.

Dans la vérité, le mérite de beaucoup de ces inventions étant dans leur simplicité même, et l'habitude nous ayant familiarisés avec leur usage, chacun est porté à croire qu'il en eût fait autant. Mais c'est le sort de tout ce qui est simple, et cette opinion est en même temps le plus grand éloge qu'on puisse en faire.

Zabaglia, par sa position dans une classe des plus obscures de la société, n'ayant de fait aucun genre d'ambition, aucun moyen extérieur de se faire valoir; condamné même, et par l'esprit de son état et par l'absence de toute culture, à rester dans sa sphère; toujours occupé, pour suivre son instinct, de produire de nouveaux procédés et de nouveaux expédiens, n'avoit jamais imaginé qu'il dût devenir célèbre. Encore moins dut-il avoir la pensée de recueillir dans un corps d'ouvrage des inventions qui, une fois sorties de ses mains, devenoient la propriété de tout le monde, et sur lesquelles il n'eût jamais conçu l'idée de réclamer le moindre privilége d'auteur.

Cependant, par l'ordre du pape Benoît XIV et dans les dernières années de *Zabaglia* (en 1743), on s'étoit occupé à Rome de publier la collection de toutes les machines dont il avoit enrichi la mécanique et l'art de bâtir. L'éditeur fut, à ce qu'on croit, le savant Bottari; et l'ouvrage vit le jour sous la

forme d'un grand *in-folio*, orné de cinquante-quatre planches, auxquelles correspondent autant d'articles de descriptions et d'explications.

C'est là qu'entre une multitude infinie d'instrumens ou nouveaux ou perfectionnés (mais qui, entrés depuis dans la circulation des procédés industriels de l'Europe, ne peuvent plus exciter l'attention), on distingue ces échelles à *entures*, au moyen desquelles l'ouvrier peut s'élever à une hauteur indéfinie; ces échafauds volans ou roulans, à bascule et à plusieurs étages, que l'on emploie pour les ragrémens et les réparations des façades et des surfaces de tout genre; ces ponts suspendus avec autant de solidité que de légèreté; ces planchers sur lesquels, avec une simple poulie, un ouvrier se transporte lui-même au sommet des voûtes les plus hautes et avec tous les instrumens de son travail.

Rien de plus simple et de plus ingénieux dans sa simplicité que l'échafaud commode et solide, quoiqu'il paroisse d'en bas ne tenir à rien, dont *Zabaglia* donna le dessin pour orner, dans les grandes cérémonies, et tapisser la frise de l'entablement de Saint-Pierre.

Il s'agissoit d'opérer une restauration dans la longue voûte du vestibule de cette basilique. Par la méthode employée jusqu'alors, il auroit fallu établir sur toute la largeur un plancher capable de supporter la pesanteur de deux étages de pont, pour qu'on pût travailler à la fois et au sommet et aux côtés de la voûte. On auroit encore été obligé de défaire et de refaire le même échafaudage plusieurs fois dans la longueur du portique, parce qu'un plancher général établi pour toute l'étendue du local eût privé de jour les travailleurs. Il faut voir, dans le Recueil cité, avec quel esprit et quelle intelligence *Zabaglia* sut économiser et le temps, et la dépense, et la matière, par la composition d'un échafaud qui, sans cacher la lumière du jour, non-seulement offroit plus d'un étage aux travailleurs, mais pouvoit sans se défaire être transporté avec facilité dans toute la longueur de l'espace à réparer.

Tout le monde sait avec quelle industrie et quelle économie de moyens furent pratiqués, dans les immenses courbes de la coupole de Saint-Pierre, les échafauds volans qui servirent à la décoration interne de ce monument. Il entroit, dans les inventions de ce genre par *Zabaglia*, un point de vue qui n'est pas à négliger, surtout quand il s'agit d'opérations de long cours : ses compositions avoient aussi pour objet de ne pas obstruer l'aspect de l'édifice, comme il arrive trop souvent dans ces échafaudages qui s'emparent inutilement de toute l'étendue d'un local, lorsque le travail ne peut être que partiel et doit être successif.

Un des mérites de *Zabaglia* fut encore de savoir faire de très-grandes machines avec de petits matériaux. C'est ce dont on peut se convaincre en voyant l'échafaudage qu'il imagina autour de l'obélisque du Vatican pour opérer à son sommet le travail de la pose ou restauration de la croix de bronze qui en fait l'amortissement; il fit habilement servir le fût même de l'obélisque à être le noyau des huit étages par lesquels on put, sur de simples échelles, parvenir à la plate-forme supérieure avec autant de facilité que de sûreté.

Zabaglia eut aussi l'honneur d'opérer, par le secours de ses procédés mécaniques, d'importantes restaurations des monumens de l'antiquité, parmi lesquelles on doit citer de préférence celle de la colonne à restituer au péristyle du Panthéon, et celle de la colonne d'Antonin. Ce fut par ses soins que fut tiré de terre le célèbre obélisque horaire d'Auguste au Champ-de-Mars, qui long-temps avoit été couché à Monte-Citorio, et qui enfin a été dressé et restauré, sur la place du même nom, par les soins du pape Pie VI.

Nous ne porterons pas plus loin l'énumération des travaux de *Zabaglia*. Les descriptions verbales étant insuffisantes pour en faire connoître les détails et évaluer tout le prix, nous renvoyons le lecteur au grand ouvrage d'où nous avons extrait ces courtes notions. Les planches nombreuses et très-bien exécutées qu'il renferme sont tout à la fois le meilleur traité de mécanique pratique, et le plus bel éloge qu'on puisse faire du célèbre et bien modeste auteur dont on a retracé la fidèle image dans la planche du frontispice, qui le représente avec son simple costume de compagnon charpentier.

Zabaglia, comme nous l'avons dit, simple élève de son instinct et de la seule nature, ne manqua ni de considération ni de réputation dans le cours de sa longue carrière. Son mérite fut parfaitement connu de ses contemporains; et si le genre de son esprit et de ses habitudes ne l'eût pas invinciblement retenu dans la sphère d'ouvrier, où il persévéra, il est à croire qu'employé, comme il le fut, sous presque tous les règnes des souverains pontifes de son temps, auxquels il survécut, plus d'un titre d'emploi supérieur auroit relevé son existence sociale. Aussi quelques-uns ont-ils avancé, mais à tort, qu'il parvint à la place d'architecte de Saint-Pierre, ce qui ne put pas être; mais il dut être mis à la tête des travaux et machines de construction de cette basilique : c'étoit là sa place, et il n'en eût pas voulu occuper d'autre. Les biens de la fortune (je parle de celle qui étoit de niveau avec son état) ne lui manquèrent pas, mais il dépensoit tout à mesure, et il employoit ce qu'il gagnoit à faire bonne chère : il n'y auroit pas eu moyen de lui inspirer d'autre désir. Le pape Benoît XIV, qui se plaisoit à causer familièrement avec lui, lui demandoit un jour ce qu'il pourroit lui donner qui lui fût le plus agréable : *Quelques bouteilles de bon vin, Saint-Père,* répondit-il. Le pape sourit, et lui fit porter, avec une caisse de vin de Monte-Pulciano, un brevet de pension de dix écus par mois.

Le site généralement humide sur lequel a été éle-

vée la basilique de Saint-Pierre, endommageant les peintures à fresque de ses chapelles, on prit le parti de prévenir leur ruine, et de les remplacer au même lieu par des copies faites en mosaïque; on désiroit toutefois conserver les originaux. *Zabaglia* proposa, et il lui fut ordonné d'enlever ces peintures avec la masse même du mur sur lequel on les avoit exécutées. Il commença par la peinture du Martyre de saint Sébastien, ouvrage du Dominiquin. Plusieurs estimoient l'entreprise impossible, mais le succès la justifia. Il faut lire dans la description de cette opération embarrassée et délicate, surtout par rapport à la surface peinte et au fond sur lequel l'ouvrage étoit exécuté, avec quelle intelligence *Zabaglia* parvint à isoler peu à peu la masse du mur; comment, ayant commencé cet isolement par le bas, il fit passer dessous la masse une forte table en bois posée sur des rouleaux; comment il dégagea cette masse latéralement et par en haut; et comment, étant parvenu à l'isoler du reste du mur, il la fit, au moyen des rouleaux, avancer sur le chemin dressé d'avance; puis comment il la fit remparer et encaisser, de façon à pouvoir la coucher et la faire conduire à l'atelier des mosaïquistes.

On sait qu'après avoir été traduite en mosaïque, cette fresque fut transportée dans l'église de Sainte-Marie-des-Anges, où on la voit encore aujourd'hui dans le meilleur état de conservation.

Zabaglia mourut à 86 ans, et fut inhumé dans l'église de *Santa-Maria Transpontina*, avec l'épitaphe honorable que nous allons rapporter.

Nicolaus Zabaglia romanus, litterarum planè sed ingenii acumine adeò præstans, ut omnes artis architectonicæ peritos, machinationum inventione ac facilitate, magna urbis cum admiratione, superavit. Vir fuit cum antiqui moris, tum a pecuniæ aviditate alienus.

Vivit annos 86, Obbiit die 27 mensis januarii anni jubilæi 1750.

Ne igitur ipsius memoria interiret a fratribus hujus cœnobii S. Mariæ Transpontinæ ordinis S. Mariæ de monte Carmeli, hominis exuviis hæc adnotatio apposita est.

ZAMPIERI (Domenico), connu particulièrement en Italie sous le nom de *Domenichino*, et en France, sous celui de *Dominiquin*.

C'est comme peintre qu'il est surtout renommé. Sous ce rapport son article biographique demanderoit une grande étendue dans un ouvrage dont la peinture seroit le principal objet. Ici, quel qu'ait été le talent, et quelle que soit la réputation de cet artiste, nous serons forcés de resserrer dans un fort petit espace les notions qui regardent le peintre, pour faire considérer plus particulièrement le peu d'ouvrages qui lui ont assuré un rang encore assez distingué parmi les architectes célèbres de son époque.

Zampieri, appelé en Italie *Domenichino*, en français *Dominiquin*, étoit né à Bologne, où il vint au monde en 1581. Bien que son père ne fût pas très-accommodé des biens de la fortune, il ne laissa pas de lui donner de l'instruction et de prendre soin de cultiver son esprit. Ayant déjà un fils qui s'appliquoit à la peinture, il destinoit l'autre à quelqu'un de ces emplois qui exigent des connoissances littéraires. Mais il est difficile à un père de prévoir dès leur bas âge quelles seront les dispositions de ses enfans, et la nature souvent en ordonne tout au contraire de ses intentions. C'est ce qui arriva au père de *Dominiquin*. Il n'avoit pas prévu que celui de ses enfans qu'il destinoit aux lettres embrasseroit l'étude des arts, et que l'autre quitteroit la peinture pour s'attacher à l'étude des sciences. Il en fut cependant ainsi.

Dominiquin, qui étoit le plus jeune, lassé des premiers élémens de la grammaire, en abandonna les écoles pour s'appliquer au dessin, et son frère, qui y faisoit fort peu de progrès, quitta le crayon pour s'adonner aux lettres. Le père ne mit aucun obstacle à cet échange d'étude et de vocation entre ses deux fils; et *Dominiquin* prit la place de son frère chez un peintre flamand, nommé Denis Calvart, qui, sorti fort jeune d'Anvers, lieu de sa naissance, s'étoit établi à Bologne, où il avoit et beaucoup d'ouvrages et de nombreux élèves,

Comme le Guide et l'Albane avoient déjà quitté son école pour entrer dans celle des Carraches, Denis Calvart voyoit avec peine l'accroissement qu'elle prenoit aux dépens de la sienne. Ayant surpris un jour *Dominiquin* occupé à copier quelques dessins des Carraches, il s'en irrita tellement que, sous un autre prétexte (à la vérité), il le frappa outrageusement et le chassa de chez lui. Cela fut cause que son père s'adressa à Augustin Carrache, qui le reçut avec plaisir, et l'introduisit dans l'école de Louis Carrache.

Il travailla avec la plus grande assiduité, et ne tarda pas à s'y faire distinguer autant par le talent que par la modestie. Cette vertu souvent, dans le cours de la vie, nuit à la réputation; et, lorsqu'il s'y joint une certaine timidité, elle s'oppose aux faveurs de la fortune, qui veut trop souvent qu'on lui arrache ses dons. Or il nous semble que c'est là ce qui explique en partie la destinée de *Dominiquin* dans la carrière qu'il eut à parcourir.

On sait que dès ses premiers pas, comme dans tout le reste de sa vie, il chercha beaucoup plutôt à mériter qu'à obtenir les bienfaits de la capricieuse déesse. Il avoit contracté de très-bonne heure une manière d'apprendre et de faire, qui souvent a fait juger désavantageusement des hommes les plus habiles. Lorsqu'il avoit à commencer un ouvrage, il ne se mettoit d'abord ni à dessiner ni à peindre; il demeuroit long-temps à méditer sur ce qu'il devoit exécuter. De là on auroit pu croire qu'il y avoit chez

lui ou difficulté de compréhension, ou stérilité d'idées, ou irrésolution entre le bien et le mal. Mais on prenoit ensuite une tout autre idée de l'auteur en voyant ses productions. Dès qu'il avoit commencé un tableau, il demeuroit tellement attaché au travail, que de lui-même il ne l'auroit jamais quitté, ni pour prendre ses repas, ni pour toute autre affaire, si on ne l'en avoit tiré comme par force. Cette conduite fut habituelle chez lui, et il l'a tenue toute sa vie.

Nous tenons la plupart de ces observations du judicieux de Piles, qui fut son contemporain, et s'étoit procuré les plus exacts renseignemens sur les artistes dont il a parlé dans ses *Entretiens sur les vies et les ouvrages des peintres*.

Comme *Dominiquin* apportoit autant de considération dans l'exécution de ses ouvrages, qu'il avoit mis de préméditation dans leur composition, ses adversaires appeloient cela lenteur d'esprit. Ils disoient que ses ouvrages étoient faits avec peine, et comme labourés à la charrue, le comparant à un bœuf. C'étoit le nom qu'on lui donnoit. Mais Annibal Carrache disoit que ce bœuf laboureroit le champ qu'il rendroit fertile, et qu'un jour il nourriroit la peinture.

Il n'appartient pas à l'objet qui est le principal de ce Dictionaire, que nous entrions dans le détail, la description ou la critique des grands et remarquables ouvrages qui ont placé *Dominiquin* à la tête des plus célèbres peintres du dix-septième siècle; nous ferions un article trop étendu, et hors de mesure avec les bornes qui nous sont prescrites. Mais *Dominiquin*, comme tous les maîtres de son époque, avoit réuni les connoissances et la pratique des autres arts du dessin. Nous lisons même dans la notice de ses différens ouvrages par Félibien, que, chargé de la construction d'un tombeau pour le cardinal Aguechi, à *S. Pietro in Vincoli*, il donna la composition de ce mausolée, où il fit le portrait du cardinal, qu'on voit peint dans un ovale entre deux sphinx de marbre, et où il sculpta lui-même en marbre plusieurs parties d'ornemens qui embellissent cette sépulture.

Félibien nous dit encore que, pour s'instruire à fond de l'architecture, *Dominiquin* s'appliqua à la lecture de Vitruve; que cette étude lui avoit même inspiré le désir de pénétrer dans la connoissance de la musique des anciens, et qu'il consacra à cette recherche un temps qu'il auroit mieux employé à la peinture. Il s'appliqua encore avec beaucoup de persévérance à l'étude des mathématiques, particulièrement à ce qui regarde l'optique et à la perspective, dont il reçut d'excellentes instructions du père Mattheo Zaccolino, religieux théatin.

Il n'y a donc pas lieu, comme on va le voir, de s'étonner que le nom de cet excellent peintre figure parmi les noms de ceux qui concoururent à soutenir encore l'art de l'architecture dans le cours du dix-septième siècle. Ce fut comme architecte qu'il mérita la confiance du pape Grégoire XV, qui le nomma surintendant de ses palais. Il composa deux fort beaux projets pour la grande église de Saint-Ignace à Rome. De ces deux projets, dit-on, le père Grassi, jésuite, en fit un seul en les combinant, et de cette combinaison naquit le monument qu'on voit aujourd'hui. Si l'on en considère le plan, où l'on trouve un ensemble aussi correct que régulier, et bien entendu, on est tenté de croire que c'est là qu'il faut chercher particulièrement l'idée originale de *Dominiquin*. Ce sera probablement l'élévation qui aura subi le plus de modifications. Tant est que *Dominiquin*, voyant qu'on dénaturoit ses idées, se retira de l'entreprise, qui fut terminée par Algardi.

On attribue à *Dominiquin* la composition du riche plafond de l'église de Sainte-Marie *in Transtevere*, dont on admire les ingénieux compartimens; et on lui donne aussi dans la même église l'architecture d'une très-belle chapelle, qu'on appelle de la *Madona di Strada Cupa*.

Parmi les morceaux de détail d'architecture qui sont en possession de fixer les regards des artistes, à Rome, moins par leur importance que par un accord toujours assez rare d'une composition harmonieuse et d'une pure exécution, on se plait à faire remarquer la grande porte du palais Lancellotti, exécutée d'après les dessins de *Dominiquin*. Elle est flanquée de deux colonnes d'ordre ionique, qu'on aimeroit toutefois à ne pas voir engagées sans aucune raison, et qui soutiennent un balcon dont les balustres ont une forme élégante. Les colonnes posent sur des bases circulaires, ce qui fut fait dans la vue d'élargir la voie pour l'entrée des voitures. On approuve moins dans cette composition la forme carrée donnée à l'ouverture de la porte, forme qui ne s'accorde plus avec l'intérieur de la cour, tout en arcades. On aimeroit aussi à voir supprimés au-dessus de la porte quelques ornemens d'un goût assez lourd, et qui ont encore l'inconvénient de couper la ligne de l'architrave.

Dominiquin donna les dessins de la ville Ludovisi, qui est dans l'intérieur de Rome. Elle fut embellie par lui de belles allées, de bosquets agréables, de statues, et principalement d'un charmant *casino* construit dans un style pittoresque.

Comme à cette époque tout étoit commun entre les trois arts du dessin et entre ceux qui les pratiquoient, les notions qui nous sont transmises des principaux ouvrages de ce temps nous présentent fort souvent sous les noms de deux artistes, dont chacun est particulièrement connu par l'art qu'il cultiva le plus, un fort grand nombre d'édifices, dans lesquels on seroit embarrassé de discerner la part de l'un ou de l'autre.

Telle fut par exemple, à Frascati, la superbe villa Aldobrandini, dite aussi le Belvédère, où nous trouvons le nom de Jacques de La Porte, associé à celui de *Dominiquin*, qui toutefois paroît en avoir terminé

l'exécution. C'est aussi l'opinion de MM. Percier et Fontaine, dans leur bel ouvrage *des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs*, et dont nous emprunterons la description suivante :

« La villa Aldobrandini a son entrée principale sur » la grande place et près des portes de Frascati. Ses » jardins s'élèvent en amphithéâtre jusqu'au sommet » de la montagne. Ils sont ornés de fontaines, de jets » d'eau et de cascades perpétuelles formées par l'*Acqua algida*, qui se répand en différens canaux dans » toutes les parties de ce domaine, après avoir par- » couru depuis sa source un espace d'environ six » milles. Trois avenues ombragées de grands arbres » entourent les parterres et conduisent à la première » terrasse. On arrive ensuite par de grands escaliers à » double rampe sur un vaste plateau en forme de » cirque, au bas des murs de la terrasse du palais. » Ces escaliers sont décorés de vases, de statues, de » grottes et de fontaines. La terrasse, au niveau du » rez-de-chaussée, domine sur les parterres et sur » les bosquets qui l'environnent.

» Un grand vestibule orné de colonnes sert d'en- » trée aux appartemens, et communique aux dépen- » dances qui sont construites en ailes à droite et à » gauche sous les terrasses; l'habitation, composée » de trois étages et d'une loge au-dessus des combles, » renferme un grand nombre de pièces décorées par » le Josepin et le Dominiquin. Rien n'est compa- » rable à la belle distribution et à l'élégante disposi- » tion de cette maison. L'imagination est surtout » frappée de la variété enchanteresse des jardins, qui, » s'élevant jusqu'au sommet de la montagne, forment » en face du palais une espèce de théâtre. Les eaux » d'une magnifique cascade serpentent autour de » plusieurs grandes colonnes hydrauliques, retom- » bent sur des vases de différentes formes, et offrent » en s'y précipitant le tableau agréable de plusieurs » chutes variées. Les statues, les bas-reliefs, les » fontaines jaillissantes, tout donne à cette scène un » intérêt et un mouvement extraordinaires, et pré- » sente un effet dont il est difficile de se faire une » idée.

» Des salles fraîches, pratiquées sous la terrasse, » sont ornées de mosaïques et de peintures char- » mantes. Sur les murs d'une de ces salles on dis- » tingue la réunion des Muses, la fable d'Apollon, et » dans le fond, un rocher représentant le Parnasse, » toutes peintures de Dominiquin. »

Il est à croire que les ouvrages qu'on voit de lui à Grotta-Ferrata auront été exécutés pendant le temps qu'il dut séjourner à Frascati, sur le territoire de l'ancien Tusculum.

Quoique employé aux plus grands ouvrages qui furent faits de son temps, et en fort grand nombre, Dominiquin n'eut le bonheur de jouir tranquillement ni des fruits de son talent, ni de sa réputation. Il est possible que son caractère, son humeur sévère et sa manière d'être réservée, aient contribué à augmenter la malignité des passions envieuses qui troublèrent son repos. Mal récompensé de ses grands pendentifs à Saint-André de La Valle et à Saint-Charles de Catenari, il résolut de quitter Rome pour aller à Naples peindre la chapelle du Trésor. L'exemple des désagrémens qu'avoient éprouvés Guido Rheni et Giusepino de la part des peintres napolitains, ne put le détourner de cette résolution. Le desir qu'il avoit d'entreprendre de grands travaux, la mort du pape Grégoire XV, qui le privoit de son emploi d'architecte du palais apostolique, et lui enlevoit l'espoir de devenir architecte de Saint-Pierre, espoir qui lui avoit fait faire de sérieuses études en architecture, beaucoup d'autres considérations l'engagèrent à traiter avec les envoyés de Naples, et il alla s'établir dans cette ville avec sa famille, en 1629.

Il avoit traité à des conditions assez avantageuses; mais à peine eut-il commencé à travailler, que de furieuses cabales s'élevèrent contre lui. L'Espagnolet, quoiqu'il fût un de ses ennemis les plus modérés, se permettoit de dire que Dominiquin ne savoit pas même manier le pinceau, et ne méritoit pas le nom de peintre. Ce concert d'injures et de calomnies, qui alloit toujours en croissant, parvint aux oreilles de ceux qui l'avoient mis en œuvre et du vice-roi, et leur donnèrent les plus fâcheuses impressions. Troublé par toutes ces clameurs, et ne pouvant plus endurer sa position, Dominiquin, pour en sortir, n'imagina rien de mieux que de quitter Naples. Il en partit secrètement, monta à cheval suivi de son valet, et s'en vint à Rome avec une précipitation qui annonçoit plutôt une fuite qu'un retour prémédité, car il n'avoit eu égard ni aux chaleurs de la saison, ni aux fatigues du chemin, ni à sa famille qu'il abandonnoit.

A Naples, lorsqu'on sut qu'il s'étoit retiré de la sorte, on arrêta sa femme et sa fille, et on ne les laissa sortir de la ville qu'après que Dominiquin eut donné des assurances qu'il achèveroit ce qu'il y avoit commencé. Mais, lorsque environ un an après il y fut de retour, il y éprouva tant de déplaisirs, qu'il ne fit plus que languir. Ne se croyant pas même en sûreté dans sa propre maison, et au milieu de sa famille, il changeoit tous les jours de nourriture, et il n'osoit presque point manger dans la crainte du poison. Il ne put résister long-temps à cette manière d'être; son esprit et son corps s'en trouvèrent bientôt abattus, et il mourut le 15 avril 1641, âgé seulement de soixante ans.

ZIGZAG, s. m. On appelle ainsi une suite de lignes qui forment, par leur rapprochement, des angles plus ou moins aigus.

Ainsi donne-t-on ce nom à une sorte de machine qui peut s'appliquer à divers emplois, et qui se compose de plusieurs pièces de bois ou de fer, attachées entre elles de manière qu'elles se replient les unes

sur les autres, et qu'on alonge ou qu'on raccourcit à volonté.

On donne le nom de *zigzag* au dessin d'une broderie formée de la répétition de simples lignes tracées de façon à être une succession uniforme d'angles égaux entre eux.

Le mot *zigzag* s'applique, dans la fortification, à des ouvrages en boyaux de tranchée, par lesquels on communique d'une parallèle à l'autre, à couvert des feux de la place.

L'on dit d'un chemin qui présente à peu près la même figure, qu'il va en *zigzag*. On le dit aussi des allées d'un jardin.

ZOCLE. (*Voyez* Socle.)

ZODIACALE, se dit d'une composition peinte ou sculptée, dans laquelle on a figuré ou sculpté un zodiaque. (*Voyez* ce mot.)

ZODIAQUE, s. m. C'est, *sur les monumens*, la représentation d'un des grands cercles de la sphère, où les planètes se meuvent, et qui est divisé en douze signes que le soleil parcourt tous les ans.

Nous disons, *sur les monumens*, quoique cette représentation ait été et soit encore multipliée de beaucoup de façons, et figure fort souvent ailleurs que sur les édifices et les ouvrages de l'art de bâtir. C'est expliquer assez, en effet, que notre intention ne sauroit être de considérer ici le *zodiaque*, et d'en parler sous le rapport qu'il peut avoir avec l'astronomie.

Il y auroit toutefois une question en cette matière, qui pourroit intéresser, d'un certain côté, l'emploi que les architectes et les décorateurs ont fait des représentations zodiacales dans les monumens; ce seroit de savoir si cette représentation y a jamais été placée, comme devant indiquer, par l'ordre des signes, et marquer l'état du ciel à l'époque où le monument a été construit. Dans ce cas, les *zodiaques* seroient des inscriptions chronologiques qui nous donneroient la date de la construction des édifices. Mais cette conjecture, sur laquelle on avoit tenté d'élever un nouveau système de chronologie, s'est trouvée démentie par tous les savans qui l'ont examinée, et elle se trouve contredite par l'évidence des faits eux-mêmes, c'est-à-dire de l'ordre des signes, et par la certitude de l'état, beaucoup plus moderne qu'on ne l'avoit cru, des temples égyptiens où il existe des *zodiaques*. L'on a été amené, par plus d'un rapprochement, à l'idée que ces *zodiaques ont tous été exécutés lors de l'époque romaine*.

Il est remarquable, selon les critiques, que ce soit là précisément la conséquence à laquelle on ait été conduit dans ces derniers temps par la triple considération des inscriptions grecques, des cartouches hiéroglyphiques, et de la différence des styles. On observe d'abord qu'on ne trouve de ces *zodiaques* dans aucun des temples égyptiens, dont l'époque antérieure à celle des Romains ne sauroit être la matière d'un doute. Les temples de la Nubie, d'ancien style, et ceux de Thèbes, dont quelques-uns remontent à une époque très-reculée, n'en offrent aucune trace. Il en est de même de ceux de Pselcis, de Parembolé, d'Ombos et d'Apollinopolis magna, qui appartiennent au temps des Ptolemées. Quels sont donc les édifices où l'on a trouvé des *zodiaques?* C'est le temple de Denderah, dont le *zodiaque* rectangulaire appartient (d'après l'inscription du pronaos) au temps de Tibère, sous le règne duquel ce pronaos a été bâti, et dont le *zodiaque* circulaire est du temps d'un autre empereur (probablement Néron). C'est le propylon d'Ackmin, qui est de la douzième année de Trajan (109 de notre ère). C'est le grand temple d'Esné, dont les sculptures sont du règne de Claude Germanicus, ce qui résulte des cartouches hiéroglyphiques. Enfin, c'est un petit temple d'Esné, dont les sculptures, au lieu de dater, comme on l'avoit cru, de trois mille ans avant Jesus-Christ, ont été exécutées au temps d'Adrien et d'Antonin, ainsi que le prouvent des indices certains, principalement une inscription grecque, tracée en gros caractères sur une face de ce temple. On peut donc regarder comme un point de fait que les *zodiaques* qu'on voit en Egypte ne furent point des monumens chronologiques, destinés à déterminer l'époque de la construction de leurs temples, par une représentation de l'état du ciel, en sorte qu'on eût été chercher, dans les rapports du soleil avec telle ou telle constellation, la date qui devoit apprendre quand on auroit exécuté ces temples.

On a encore cherché à expliquer les représentations zodiacales par la signification plus ou moins probable de leurs signes, et par leur rapport avec les travaux d'agriculture, selon chacun des mois de l'année. Quoiqu'il soit presque impossible d'assigner précisément l'origine des figures données aux constellations, on peut conjecturer, d'après les documens de l'histoire, des traditions et des fables, que ces figures auront été créées dans le but d'indiquer le retour des travaux agricoles, ou des circonstances atmosphériques importantes, comme la saison des pluies ou de la chaleur. C'est ainsi qu'on peut soupçonner que la Vierge et son épi purent annoncer l'approche des moissons; que la Balance signifia l'égalité des jours et des nuits; que le Verseau et les Poissons désignèrent l'époque des inondations, etc. Le *zodiaque* figuré dans ce système auroit été une espèce de calendrier, dont les signes auroient eu pour objet de fixer dans l'esprit et dans la mémoire le retour et la succession des mêmes époques, dans leurs rapports avec les travaux annuels de la campagne.

Mais on ne doit pas oublier que le *zodiaque* fut aussi un monument mythologique. Le premier instinct de l'homme ayant été de chercher ses dieux

dans le ciel, très-naturellement les idées mystiques se mêlèrent à celles de l'astronomie. Manilius nous apprend que chacun des douze principaux dieux de la fable présidoit à un signe du *zodiaque*. Presque tout ce qu'on sait de la mythologie paroit rouler sur des allégories poétiques du ciel et des astres qui le peuplent, ainsi que sur l'influence que la superstition attribuoit au retour de certains phénomènes naturels.

Quand donc on cherche la raison la plus probable de la multiplication des représentations zodiacales, dans les ouvrages de l'antiquité et sur un grand nombre de monumens, on est porté à croire que jamais l'idée ne put venir d'en faire, par la position des signes, à l'égard du soleil, des caractères chronologiques, susceptibles d'apprendre la date des monumens, par la connoissance du siècle où ils auroient été construits.

Il n'est guère probable non plus qu'on ait été figurer les signes du *zodiaque* dans de grands monumens d'architecture, soit à un plafond d'une petite chambre du temple de Tentyris en Egypte, soit au plafond du pronaos du temple du Soleil à Palmyre, pour servir, ou d'indicateur des saisons, ou de régulateur des travaux de l'agriculture. D'autres idées, d'autres croyances religieuses, superstitieuses et mythologiques, ont dû suggérer l'emploi de ces compositions.

Nous avons peut-être indiqué déjà la véritable cause de ces rôles si multipliés, qu'on voit jouer au *zodiaque*, surtout à Rome et sous la domination romaine. Sitôt en effet que l'opinion fut établie et accréditée, que des divinités diverses, c'est-à-dire des pouvoirs surnaturels présidoient aux constellations, il fut naturel à l'esprit du plus grand nombre des hommes de confondre ensemble les deux notions, ou, pour mieux dire, de donner à ces corps roulant sur leur tête une ame, une intelligence et une vertu particulière. Le paganisme ne fut véritablement que cela. Ce fut là son secret. Il consistoit à donner un esprit à chaque corps, et un corps à chaque idée morale ou métaphysique. Rien de plus difficile à l'intelligence du plus grand nombre que de concevoir la divinité dans son essence purement incorporelle.

Lorsque tous les signes de la sphère, toutes les constellations zodiacales ou extrazodiacales eurent reçu de la main des astronomes des figures pour les rendre sensibles, et des noms pour les distinguer, il ne fut guère possible que ces figures et ces noms ne donnassent point le change à l'esprit des ignorans, c'est-à-dire du plus grand nombre, dans l'imagination desquels ces configurations et ces dénominations firent naître l'idée d'êtres actifs, puissans et capables d'influer sur les choses humaines.

Et comment ces croyances n'auroient-elles pas pris cours? Dès que, ainsi qu'on en convient, il s'étoit établi des rapports certains entre l'ordre des signes du *zodiaque*, par exemple, et l'ordre des saisons et des travaux de la campagne, rien ne put empêcher qu'on attribuât à une vertu de ces phénomènes les variations et les effets divers que l'on voyoit arriver dans ce cours des opérations de la nature, dont les causes nous sont inconnues. Car il est naturel de vouloir toujours assigner une cause aux effets, et tout aussi naturel, lorsque cette cause est hors de notre portée, de lui en imaginer une, plutôt que d'avouer son ignorance. C'est ainsi que nous voyons encore aujourd'hui chercher dans les phases de la lune le principe des variations du temps et de l'atmosphère.

En un mot, l'idée de l'astre et celle du dieu s'étant confondues dans la notion des constellations, il fut on ne peut pas plus naturel d'attribuer à l'astre les propriétés d'intelligence, de prescience et d'influence morale ou physique, sur les choses humaines, qui entrent de droit dans les attributions de la divinité. De là l'astrologie *judiciaire*.

Son but fut, comme on le sait, de satisfaire cet instinct qui porte l'homme à vouloir pénétrer dans l'avenir; et, il faut l'avouer, jamais matière à divination ne dut exercer un moins absurde empire sur les esprits, car jamais folie ne sembla reposer sur un principe et des moyens plus imposans. Au reste, ce qu'on en peut dire s'éloigne trop de notre objet. Qu'il nous suffise d'avoir fait pressentir la principale raison qui, ayant donné une haute importance religieuse et politique à ces représentations, liées toutes ensemble à la mythologie, à la science astronomique et à l'art divinatoire, en a perpétué à un tel point l'usage, qu'il en existe encore aujourd'hui quelques pratiques usuelles et quelques opinions populaires.

Il faut dire effectivement que le *zodiaque*, en tant que monument astrologique, ne paroit pas, même en Egypte, remonter à une très-haute antiquité, puisque les édifices et les momies, où on en voit la représentation, ne datent que de l'époque de la domination romaine. Il est certain que chez les Grecs les opinions, sur l'influence des astres, paroissent s'être bornées aux rapports météorologiques, c'est-à-dire aux simples pronostics relatifs aux variations de l'atmosphère et aux pratiques de l'agriculture. Ce fut lorsque de cette divination, si l'on peut dire matérielle, l'astrologie, qu'on appela *judiciaire*, passa à la science divinatoire des évènemens de la société, des destinées des empires et des hommes, enfin à la prophétie de tout ce que cachoit l'avenir, dans le cours des choses humaines, que l'astrologie devint une véritable religion. Ce fut aussi alors qu'elle dut s'approprier tous les moyens par lesquels les croyances superstitieuses prennent la plus grande consistance; et parmi ces moyens, un des plus actifs est celui que les arts d'imitation leur fournissent.

En suivant l'ordre des temps, nous allons parcourir très-brièvement les représentations zodiacales, dans leur simple rapport avec l'emploi qu'en ont fait les arts du dessin, et surtout celui de l'architecture.

C'est dans l'Egypte moderne, on veut dire l'Egypte sous la domination romaine, comme cela paroît démontré, que l'on voit des *zodiaques* sculptés sur les murs ou autres parties des édifices sacrés. Ils y sont exécutés, tantôt en bandes longitudinales, comme au pronaos de Denderah, au propylon d'Ackmin, au grand temple et au petit temple d'Esné; d'autres fois dans des plafonds et en forme circulaire, comme le célèbre *zodiaque* de Denderah, qui occupoit une petite salle en retour du pronaos dont on a parlé. Au temple d'Hermontis, on trouve de même une petite pièce, au plafond de laquelle on a sculpté une scène composée de plusieurs des symboles du *zodiaque*. Ce temple n'ayant point été achevé, on seroit fondé à conclure qu'il doit être d'une époque assez récente.

Le plus ancien de ces *zodiaques* sera celui de forme rectangulaire, appartenant au pronaos de Denderah, qui porte une inscription grecque du règne de Tibère. D'après les probabilités qu'ont justifiées les recherches et découvertes récentes, sur les époques de l'exécution de ces monumens, le *zodiaque* circulaire de Denderah dateroit, comme on l'a dit, du règne de Néron.

De tous les *zodiaques* que nous connoissons, il est celui qui présente à l'art du dessin, dans l'ajustement de ses formes et la composition des détails accessoires, l'ensemble décoratif le plus propre à être encore imité pour faire l'ornement d'un plafond. Voici la description que permet d'en faire le seul point de vue qui doit nous occuper ici.

Le cercle entier, inscrit dans un carré, est censé supporté par douze figures distribuées aux huit principaux points de la circonférence, les bras étendus comme pour soutenir le planisphère. Aux quatre angles du carré est une femme debout, et à chaque point milieu du cercle, entre ces femmes, on voit un groupe de deux hommes à tête d'épervier et agenouillés, qui sont dans l'attitude de soutenir le cadre du cercle. On doit le dire, il seroit difficile à un décorateur de trouver un motif à la fois plus simple et plus varié, un ensemble plus ingénieux et mieux approprié aux convenances de la surface d'un plafond, c'est-à-dire d'une couverture horizontale. Long-temps avant que des caractères beaucoup plus positifs eussent rapproché de nous l'époque qui vit élever le monument de Denderah, il nous avoit paru que ce parti de décoration régulière, le seul, je crois, qu'on puisse citer au milieu des innombrables travaux hiéroglyphiques de l'Egypte, sembloit trop contraster avec les pratiques routinières de ce genre d'écriture, pour qu'on n'y soupçonnât point un goût nouveau et une invention étrangère à l'Egypte.

Le *zodiaque* de Denderah, mesuré dans sa forme carrée, a 7 pieds 9 pouces de développement en tous les sens. Le diamètre du cercle intérieur est de 4 pieds 9 pouces. Le plafond sur lequel il est sculpté est formé, comme tous ceux de l'Egypte, de dalles de pierre dont l'épaisseur est de plus d'un pied. Cette pierre est du grès d'un grain fort compacte. La surface totale se divise en deux parties, c'est-à-dire en deux dalles, dont l'une comprend les trois quarts de sa largeur.

Le *zodiaque*, après celui de Denderah, le plus remarquable de ceux qui figurent dans les œuvres de l'architecture, nous paroît devoir être celui de Palmyre, et qui est gravé, pl. 19 des antiquités de cette ville.

Ce *zodiaque* circulaire fait partie des compartimens qui décorent le pronaos du temple du Soleil. Son cercle est aussi inscrit dans un carré formé par les lignes diverses des petits caissons remplis de rosaces, qui s'y trouvent fort multipliés. Les angles du carré, dans lequel est renfermé le cercle du *zodiaque*, sont remplis par des aigles, dont les ailes étendues semblent former le support du cadre. Le milieu du cercle zodiacal est occupé par sept compartimens, en manière de petits caissons hexagones, qui sont remplis par les bustes de sept figures, que les dessins, trop légèrement exécutés, de M. Wood ne permettent pas de bien caractériser chacun en particulier. Toutefois, si l'on prend en considération le nombre sept et les traits de quelques-unes de ces têtes, au nombre desquelles on en distingue une avec des rayons, on n'hésitera point à penser que ce sont les représentations des sept planètes. D'après cette conjecture assez certaine, on voit que Vénus répond aux Gémeaux, le Soleil au Lion, la Lune à la Balance, Mercure au Sagittaire. Les trois autres compartimens sont occupés par trois figures à tête barbue, qui ne peuvent être que Mars, Jupiter et Saturne.

Cette correspondance des divinités astronomiques, avec les douze signes du *zodiaque*, se découvre et se démontre avec encore plus d'évidence, sur un monument singulier rapporté et commenté par Visconti, dans ses *Monumenti Gabini*. On a trouvé dans les ruines de Gabies un grand et bel autel, d'une nature toute particulière. Il consiste en un disque de marbre pentélique, lequel reposoit et étoit isolé, non pas verticalement, mais horizontalement sur un seul pied, en manière (comme nous le dirions) de guéridon. Ce disque a 3 palmes 2 tiers de diamètre; son épaisseur a un peu moins d'un palme. Le milieu de la partie superficielle du disque est creusé circulairement, et autour sont disposées, en suivant la ligne du cercle extérieur, douze têtes, vues comme couchées, et qu'on diroit des bustes d'un fort grand relief et d'une excellente exécution.

Ces douze bustes horizontaux représentent les douze grands dieux, reconnoissables la plus grande partie aux symboles qui les accompagnent, et ceux qui manquent d'attributs s'expliquent d'eux-mêmes par leur physionomie ou par leur réunion avec les autres.

C'est sur l'épaisseur, ou, si l'on veut, la tranche perpendiculaire de ce disque horizontal que sont

sculptés les douze signes du *zodiaque*, et chacun est accompagné des figures ou symboles allégoriques, dont la mythologie avoit fait leurs attributs. Or, rien ne prouve mieux ce qu'on a avancé plus haut, savoir, que presque tous les *zodiaques* finirent par appartenir exclusivement ou à l'astrologie, ou simplement à la mythologie, quand ils ne furent pas de vagues représentations dont les artistes se servoient pour indiquer simplement la demeure des dieux.

Les vers de Manilius s'appliquent avec tant de précision au *zodiaque* mythologique de Gabies, que nous croyons devoir les rapporter :

Lanigerum Pallas, Taurum Cytherea tuetur,
Formosos Phœbus Geminos, Cyllenia Cancrum,
Tuque pater, cum matre Deum, regis ipse Leonem,
Spicifera est Virgo Cereris, fabricataque Libra
Vulcani; pugnax Mavorti Scorpius hæret,
Venantem Diana virum, sed partis equinæ
Atque angusta fovet Capricorni sidera Vesta,
Et Jovis adverso Junonis Aquarius astrum est,
Agnoscitque suos Neptunus in æthere Pisces.
(*Astronom.* l. II, v. 439 seqq.)

Le *zodiaque* fut souvent employé dans les ouvrages de l'art, chez les Romains, comme simple ornement de convention, ainsi qu'on le voit à plusieurs monumens, qui furent des cadrans solaires ou des calendriers, et quelquefois tout ensemble l'un et l'autre. Tel est le monument fort curieux appelé *calendrier rustique* ou *calendrier Farnèse*. C'est un marbre carré, dont chaque face contient trois signes du *zodiaque* et trois colonnes où sont marqués les noms des mois et ceux des divinités tutélaires, enfin la longueur des heures équinoxiales et naturelles du jour et de la nuit. On sait que les heures civiles des Romains étoient différentes. Ce marbre formoit la base d'un cadran solaire.

Nous trouvons sur plus d'un monument de sculpture le *zodiaque* servant de cadre à une figure de Jupiter. Il y en a un de ronde-bosse à la villa Albani, où le Jupiter, en fort relief, occupe le milieu d'un *zodiaque* vertical, supporté par une sorte d'atlas sculpté de ronde-bosse.

Il nous paroît, et nous l'avons déjà fait pressentir, que les arts du dessin durent s'emparer de la représentation et de la configuration du *zodiaque*, comme d'un symbole devenu vulgaire et qui étoit entendu de tout le monde, pour figurer l'idée du ciel, sans aucune prétention à la science astronomique, ni même astrologique. Ainsi nous voyons sur une très-belle agate antique (*Causei Musæum Romanum*, tom. I, pl. 37) le soleil représenté dans un quadrige, au milieu d'un cadre ovale où sont gravés les douze signes du *zodiaque*, qui à la vérité peuvent sembler n'indiquer ici que la route parcourue par le soleil. Mais, pour n'en pas citer de plus nombreux exemples, nous renverrons le lecteur à deux pierres gravées, où Jupiter occupe le centre d'un *zodiaque* circulaire. Dans l'un il est accompagné de Mars et de Mercure, et son trône est supporté par Neptune. Dans l'autre on le voit avec une portion du globe sous les pieds; d'un côté paroît Vénus avec l'Amour, dans l'acte de supplians; de l'autre côté, Mercure est représenté partant pour obéir aux ordres du dieu.

Le *zodiaque*, sous la main des peintres et des sculpteurs, dut effectivement devenir une figure abréviative de l'Olympe ou de la demeure céleste des dieux. Il signifia ensuite uniquement le ciel, et ce signe emblématique fut tellement répandu qu'il lui arriva, comme à beaucoup d'autres dont nous ignorons l'origine, de tomber dans le domaine de ce que l'on appelle la décoration ou l'ornement.

Non qu'on veuille contester que quelques souvenirs d'astrologie judiciaire n'aient pu même, au moyen âge et sous l'empire des croyances chrétiennes, trouver encore quelques racines dans certains esprits. Toutefois, il nous paroît que l'emploi du *zodiaque* figuré, pour marquer le cours du soleil dans l'année, et les douze mois qui la composent, aura dû et devra toujours en perpétuer l'image. Selon cette pratique, la figure des signes du *zodiaque* n'est plus qu'un caractère indicatif des douze mois, et réduit à cette insignifiante destination, nous croyons qu'on peut très-réellement le considérer comme un pur ornement décoratif.

C'est ainsi qu'il faut s'expliquer sa présence parmi les sculptures des églises gothiques; car, bien qu'il soit vrai que certains préjugés astrologiques, quoique tout-à-fait étrangers au christianisme, aient subsisté chez beaucoup de personnes, et aient pu être encore assez vivaces dans les siècles qui virent élever les églises, dont les portails présentent des figures du *zodiaque*, nous croyons qu'il seroit difficile de leur trouver un autre emploi que celui dont nous avons parlé. Lorsqu'on sait quel étrange mélange l'ignorance de ces temps a fait de toutes les parties d'ornement, d'allégories fabuleuses, de détails tronqués et incohérens, enfin de toutes sortes de débris échappés à la destruction des monumens antiques; lorsqu'on voit qu'on les copioit sans se douter de leur signification ancienne, ni même qu'ils en eussent eu jadis une, on est fort porté à croire que les images du *zodiaque* n'eurent pas un sort différent. Aucune représentation figurée ne fut, en effet, aussi multipliée que celle-là, et n'eut, dans les siècles derniers de l'empire romain, autant de cours, n'exerça autant, sous toutes les formes, sur toutes les matières, les procédés de tous les arts.

Pourquoi donc ces signes, connus alors de tout le monde, et qui ne pouvoient plus avoir d'autre signification générale que celle qu'on leur donne encore aujourd'hui sur nos calendriers, ne seroient-ils pas, comme simples objets d'ornement, entrés dans les combinaisons de ces ouvriers chargés de découper, n'importe avec quoi, tous les espaces des frontispices d'églises? Et ne voyons-nous pas les portes de bronze

faites, en 1445, à Rome, pour l'ancien Saint-Pierre, par Antoine Philarète, et Simon, frère de Donatello, reproduire, dans les rinceaux qui accompagnent les battans, de petits sujets mythologiques fort improprement placés là, si l'on a égard au monument, mais qui ne furent regardés que comme des détails arabesques sans aucune conséquence.

On trouve donc, entre beaucoup d'autres exemples qu'on pourroit citer, un *zodiaque* fort anciennement sculpté à l'une des portes latérales de l'église cathédrale d'Autun. Dupuis a décrit celui de l'église Notre-Dame à Paris, et Lalande a donné les détails du *zodiaque* de l'église de Strasbourg.

Si nous avions à suivre ici l'histoire du *zodiaque* dans son rapport avec nos temps modernes, c'est-à-dire avec l'état actuel de la science, et avec l'emploi que nos arts peuvent en faire, il faudroit conclure qu'il est devenu tout-à-fait étranger à l'étude et aux connoissances de l'astronomie; que l'astrologie, de quelque manière et à quelque degré qu'on l'envisage, est entièrement bannie des croyances et des opinions même les plus populaires; qu'elle ne peut avoir conservé, dans les images de nos arts, d'autre autorité que celle dont les allégories du paganisme ont légué les traditions aux fictions de notre poésie et à nos locutions métaphoriques.

C'est ainsi que Jean-Baptiste et Georges Mantouan, d'après Raphael, dans son Jugement de Pâris, et traitant le même sujet, ont fait voir l'entrée du palais de Jupiter environnée d'un grand demi-cercle du *zodiaque*. On ne sauroit dire combien est devenu usuel l'emploi de cette représentation, appliquée aux cadrans en grand, et en plus petit aux *cartels* de toute espèce, qui servent d'enveloppe aux mouvemens d'une horloge. Rien, en effet, de plus analogue à la forme naturelle des cadrans horaires; et l'on citeroit, s'il en étoit besoin, quelques-unes de ces compositions, adaptées depuis peu par l'architecture, pour la décoration d'une horloge faisant partie d'une façade de monument public.

ZOPHORUS, *zophoros* en grec. Se compose de deux mots, *zoon*, animal, et *fero*, je porte. Du mot *zoon* en grec, qu'on traduit littéralement par *animal*, on ne doit point ici conclure que le *zophorus* ne comportoit aucune autre représentation que celle d'animaux proprement dits en français. Ce mot générique signifie *qui a vie, être vivant*. Dès-lors, en grec, il signifioit généralement ce que nous comprenons, d'une manière spéciale, dans les ouvrages de l'art, sous le nom de *figure*.

Le *zophorus* étoit donc, entre les divers membres de l'architecture, considéré dans la composition des ordres, la partie sur laquelle on sculptoit des figures. Cette partie étoit, et est encore ce que nous appelons la *frise*. (*Voyez* ce mot.)

On doit entendre en français par *figures*, comme on l'entendoit sans doute en grec par *zoon*, non-seulement des représentations d'êtres vivans, mais beaucoup d'autres qui entrent dans le domaine de l'ornement. C'est ainsi qu'on appeloit *zographos* le peintre, et *zographia* la peinture, non parce que l'un et l'autre ne représentoient que des animaux et des êtres vivans, mais parce que ces objets d'imitation étoient en tête de tous ceux que l'art savoit reproduire, ou parce que ces mots, comme beaucoup d'autres, dûrent leur origine et leur formation aux premières impressions que firent sur les hommes les premiers ou les principaux ouvrages de la naissance de l'imitation.

Du reste, que le *zophorus* ait très-fréquemment reçu des représentations de figures d'hommes ou d'animaux, c'est ce que les restes très-nombreux des monumens antiques nous témoignent encore aujourd'hui.

On ne sauroit dire combien il s'est conservé de figures en bas-relief, de terre cuite, qui, comme le prouvent clairement les trous de scellement qui les attachoient à la surface de la frise, en firent avec beaucoup de goût, et en même temps d'économie, l'ornement et la décoration courante. Que cet usage ait été des plus anciens, c'est ce que nous démontre le style extrêmement barbare des figures en terre cuite du *zophorus* d'un ancien temple, dont on fit, en 1784, la découverte à Velletri, l'ancienne *Veliternum*, capitale du pays des Volsques. Ces figures sont coloriées, ainsi que l'étoient presque toutes celles qu'on multiplioit, par des moules en terre cuite, pour l'ornement des frises.

Les collections d'antiques et les muséums sont remplis de charmans bas-reliefs en terre cuite, dont la répétition assez fréquente prouve qu'ils étoient le produit du moule. Toutes ces figures furent détachées des frises d'anciens monumens. Leur entière conservation, l'agrément de leur composition et leur belle exécution font regretter qu'on ne renouvelle point aujourd'hui ce procédé expéditif à la fois et économique d'orner les édifices.

Le *zophorus* (ou la frise) étoit, dans la vérité, avec le fronton, la seule partie qui pût comporter l'emploi de la sculpture en figures. L'ordre dorique dut le premier contribuer à accréditer cet emploi. Les intervalles des triglyphes, qu'on appela *métopes*, semblèrent devoir appeler l'art de l'ornement à l'embellissement de ces espaces, surtout si, comme on le croit, le triglyphe lui-même fut un objet rapporté après coup, pour masquer les bouts des solives. Il semble en effet que le plus grand nombre des bas-reliefs de terre cuite dont on vient de parler, à en juger seulement par la figure quadrangulaire de leurs dimensions, furent de simples métopes.

Le *zophorus* (ou porte-figures) ne fut pas nécessairement, malgré le nom qu'on lui donna, orné de figures sculptées. Il étoit souvent lisse : ce qu'un fort grand nombre de monumens atteste. Vitruve nous l'apprend aussi (*lib.* III, *cap.* III.) : « Le *zophorus*

» (dit-il), au-dessus de l'*epistylium* (l'architrave), » doit être d'un quart moins haut que l'*epistylium*. » Mais si l'on doit y introduire des figures, il devra » alors avoir un quart en hauteur de plus que l'*epistylium*, pour que les sculptures y aient plus d'im- » portance. » *Item zophorus suprà epistylium, quartâ parte minus quam epistylium. Sin autem sigilla designari oportuerit, quartâ parte altior quam epistylium, uti auctoritatem habeant sculpturæ.*

Cette observation de Vitruve, qui paroît d'ailleurs fondée sur une très-bonne raison, peut trouver des exemples qui la justifient, dans un des principaux monumens de l'antiquité. On peut en effet se convaincre, sur les dessins que Stuart a donnés du temple de Minerve à Athènes, que le *zophorus*, ou la frise dorique de ce temple, dont les métopes sont ornées de sculptures représentant les combats des Centaures et des Lapithes, a très-réellement un quart de plus en hauteur que l'architrave.

ZOTHECA. Ce mot latin est évidemment grec et composé dans cette langue, du mot θηκη, *repositorium*, et ζαω, *vivo*, ou ζωον, terme générique qui signifie *être vivant*.

Nous trouvons dans l'interprétation du mot latin qu'il put comporter deux significations.

Selon Forcellini (au mot *zotheca*), il signifia *petite chambre, alcove, cabinet*, c'est-à-dire, dans une chambre à coucher, un petit réduit contigu, où l'on se retire pour étudier ou pour se reposer; et l'interprète cite à l'appui de cette explication le passage suivant de Pline le jeune (l. II, lettre 17) : *Contra parietem medium zotheca perquam eleganter recedit, quæ specularibus et velis obductis reductisve, modò adjicitur cubiculo, modò offertur.* « Vers le » milieu du mur est pratiqué, avec beaucoup d'élé- » gance, un enfoncement qui, par le moyen d'une » cloison vitrée et de rideaux qu'on ouvre ou qu'on » ferme, tantôt s'ajoute à la chambre, et tantôt s'en » sépare. »

D'après ce passage, qui est extrêmement clair, *zotheca* est un petit cabinet, un petit lieu de repos pour une personne seule, car Pline ajoute qu'il n'y tenoit qu'un lit et deux chaises.

La composition du mot, comme on l'a dit, prête encore à une signification qui pourroit paroître plus précise. En effet, en faisant signifier ici au mot ζωον (ce qu'il exprime dans les mots *zodiaque* et *zophorus*,) figure d'êtres vivans ou d'animaux, il semble qu'il doit y avoir eu un mot désignant jadis ces renfoncemens, qui furent si fréquens dans les édifices et où l'on place des statues; renfoncemens que les modernes désignent par le mot Niche. (*V.* ce mot.)

Cependant, comme nous l'avons déjà fait remarquer, on ne trouve dans tout Vitruve aucune mention de ce que nous appelons *niche*. Dès-lors les critiques n'avoient eu jusqu'ici aucune manière de traduire ce mot en latin, qui fut autorisée par quelque passage péremptoire. Les mots *loculus, loculi*, susceptibles de beaucoup de significations, qui expriment généralement l'idée d'un endroit à placer séparément divers objets, l'idée de caisse, d'étui, etc., avoient paru les plus propres à rendre l'idée de niche.

Au mot Niche, nous avons annoncé, sans en rapporter les preuves, que Visconti avoit commenté, dans ses *Monumenti Gabini*, une inscription très-authentique trouvée dans les ruines de Gabies (*voyez ce mot*), où le mot *zotheca* signifioit indubitablement ce que nous appelons *niche*, en tant que réceptacle d'une statue dans les ouvrages d'architecture. Nous allons ici faire connoître cette inscription, et rapporter sur ce mot le commentaire du célèbre antiquaire :

A. PLAVTIVS, etc...... TEMPLVM CVM SIGNO AEREO EFFIGIE VENERIS ITEM SIGNIS AEREIS N. IIII. DEPOSITIS IN ZOTHECIS ET BALBIS AEREIS ET ARAM AEREAM.

Le mot *zotheca*, qu'on lit dans cette inscription au datif pluriel, n'a été expliqué et traduit jusqu'à présent que comme une sorte de synonyme des mots français *petit réduit, cabinet, alcove*, c'est-à-dire comme le réceptacle qui peut renfermer un être vivant d'après l'interprétation ci-dessus donnée du mot grec ζωον, *zoon*, ou encore en donnant au mot ζωον la simple signification d'*animal*, comme une cage à contenir des animaux, et même un garde-manger.

Toutefois, comme nous l'avons déjà dit plus haut, et comme Visconti le confirme surabondamment dans le commentaire de notre inscription, par plusieurs passages des écrivains grecs, le mot ζωον, dans un assez grand nombre de ses composés, exprima l'idée non-seulement d'un être vivant, mais de l'image, soit peinte, soit sculptée, soit gravée, de l'homme.

Dès-lors le mot *zotheca*, pris dans le sens propre et spécial du mot *theca*, composé avec ζωον, a dû exprimer l'idée d'un réceptacle à figures, d'un local propre à recevoir, non pas un homme vivant, mais son image ou sa statue. On peut croire que l'idée que donne le mot *armoire*, par lequel on a souvent traduit *theca*, a pu et dû même conduire à donner le même nom à ce que nous désignons aujourd'hui par le mot *niche*. Effectivement, un très-grand nombre d'*armoires*, destinées à la conservation d'une multitude d'objets, s'offrent encore maintenant à nous, dans tous les bâtimens, comme des renfoncemens pratiqués dans les murs, et c'est à l'instar de cette pratique très-usuelle, qu'on dut en faire de mobiles et de portatives. Toute armoire, de quelque genre qu'elle soit, emporte avec elle l'idée de clôture au moyen des battans qu'on ferme.

Mais pourquoi n'en auroit-il pas été de même dans les plus anciens temples, aux époques surtout où les simulacres divins étoient ordinairement faits en bois,

et habillés d'étoffes naturelles ou réelles? Pourquoi ces figures, et quelques autres de matières précieuses, n'auroient-elles pas été renfermées dans de véritables niches, ou adhérentes aux murs, ou mobiles, et soustraites à la vue journalière par des portes ou des battans d'armoires, ainsi qu'on le voit encore pratiqué en quelques pays, à l'égard de certaines images de dévotion?

Si très-probablement cette pratique, qui tient à l'instinct religieux, qui, chez les modernes, avoit lieu surtout dans ce qu'on appeloit ici jadis, et qu'on appelle encore ailleurs *les trésors;* si, dis-je, cette pratique fut usuelle, il est constant que le mot *theca*, lieu de *conservation*, fut très-naturellement donné à ces réceptacles d'images révérées et de statues précieuses. Dès-lors le même mot dut s'appliquer, ou en même temps, ou postérieurement, à tout local en renfoncement des murs, où on plaça les statues de tout genre, non plus closes, mais à découvert, comme nous le voyons et le pratiquons dans ce que nous appelons des *niches*.

On voit dès-lors comment la première acception du mot *zotheca*, dans le sens où Pline le jeune l'a employé, pour désigner le petit réduit en façon d'alcove vitrée, qui étoit un annexe du *cubiculum* dont il parle, correspond, par une analogie fort naturelle, à la seconde signification.

Par première acception, nous entendons simplement parler de l'ordre des deux notions dans cet article. Maintenant, lequel des deux emplois du mot, soit dans les pratiques usuelles ou domestiques de la vie, soit dans les usages religieux ou relatifs aux statues, aura précédé l'autre? C'est ce qui nous semble aussi difficile qu'inutile à constater. Suffit qu'il y ait entre les deux acceptions des rapports communs, pour qu'on puisse en justifier l'emploi dans un sens comme dans l'autre. Si l'architecture antique n'avoit pas employé de niches dans ses bâtimens de tout genre, si même cette pratique n'étoit pas constatée par une si grande quantité d'exemples, qu'il est inutile d'en faire mention, on pourroit, ou nier ou révoquer en doute l'existence d'un mot, pour exprimer un objet qui ne nous seroit pas connu.

Mais nous avons fait voir, au mot NICHE, que les anciens mirent en œuvre toutes les formes de niches connues. Ils dûrent donc avoir, pour désigner un objet si commun, un mot usuel.

Comment maintenant se refuseroit-on à voir, dans l'inscription que nous avons rapportée, la véritable dénomination de cet objet par le mot *zotheca*? Ce mot n'y est pas employé isolément; au contraire, il est en rapport avec l'emploi de recevoir des statues de bronze. Les quatre statues de bronze étoient posées *in zothecis*. *Signis æreis quatuor depositis in zothecis*.

Ainsi la composition du mot, le sens propre des deux mots dont il est formé, l'analogie évidente entre l'acception usuelle de ces deux mots appliqués à l'un et à l'autre usage, la nécessité que l'idée et l'usage de niche, dans l'architecture antique, aient eu un mot propre et consacré; enfin l'autorité de l'inscription de Gabies, et l'opinion du savant antiquaire Visconti, tout cela nous paroit devoir mettre hors de doute que les Grecs probablement, mais particulièrement les Romains, donnèrent à la niche le nom de *zotheca*.

FIN DU DEUXIÈME ET DERNIER VOLUME.

